

XF
TRADURRE / ÇEVİRMEK



FILI D'ORIENTE - COLLANA DI STUDI ORIENTALI

COLLANA DIRETTA DA

Oriana Capezio, Stefania Cavaliere, Chiara Ghidini,
Mariangela Masullo, Lea Nocera, Valeria Varriano

L. NOCERA TRADURRE / ÇEVIRMEK

LEA NOCERA
(a cura di)

TRADURRE / ÇEVIRMEK
INCONTRI LINGUISTICO-LETTERARI
TRA TURCHIA E ITALIA



L'Orientale Editrice
2017

Proprietà letteraria riservata – L'Orientale Editrice s.a.s.
Largo San Giovanni Maggiore, 16 - 80134 NAPOLI
Tel. e Fax +39 081 5526197

E-mail: lib.editoriale@iol.it
www.libreriaorientaleditrice.it

Per la collana contattare: filidoriente@gmail.com

ISBN: 978-88-87466-97-3

© 2017 L'Orientale Editrice s.a.s. – Napoli

È vietata la riproduzione, anche parziale ad uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo non autorizzato. L'editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume. Le richieste di riproduzione vanno inoltrate a: Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'ingegno (AIDRO), via delle Erbe, 2 – 20121 Milano.

INTRODUZIONE

Negli ultimi anni la traduzione letteraria dal turco all'italiano ha conosciuto un grosso impeto e quindi un rapido sviluppo. Numerosi sono gli autori turchi di cui è possibile leggere le opere in italiano e nonostante siano ancora assenti i grandi classici della letteratura turca moderna – come Ahmet Midhat, Halid Ziya Uşaklıgil ma anche il più recente Sait Faik – al lettore in Italia è offerta una scelta variegata. Le ragioni di questo sviluppo, che senza dubbio favorisce anche un avvicinamento culturale tra i due paesi, sono diverse e concomitanti: l'assegnazione del premio Nobel a Orhan Pamuk nel 2006, l'attività solerte delle agenzie letterarie turche sempre presenti alle Fiere editoriali internazionali, la curiosità verso la Turchia durante gli anni di un'importante crescita economica e cambiamento sociale come è stato il primo decennio degli anni Duemila, nonché un fondo di finanziamento alle traduzioni da parte del governo turco. Tradurre la letteratura turca in italiano non è tuttavia un'impresa semplice perché alle insidie sempre presenti nel lavoro di traduzione si aggiunge, oltre alla mancanza di strumenti adeguati come dizionari bilingui adeguati, l'assenza di una scuola traduttologica che abbia avuto una sua continuità nel nostro paese. Ad eccezione di alcune poche traduzioni di Ettore Rossi e Paolo Cerulli, in parte edite dall'Istituto per l'Oriente di Roma, fino agli anni Settanta in Italia non vi erano molti altri testi letterari tradotti dal turco, se non l'opera poetica di Nazim Hikmet, da noi giunta grazie a canali politici e resa nella nostra lingua da Joyce Lussu che non conosceva il turco. Negli anni successivi le traduzioni sono state disperate, quasi casuali, dettate dall'interesse del singolo studioso che si concentrava su un autore o un periodo specifico. Al traduttore che negli anni Duemila si accingeva a tradurre in

italiano autori turchi non si presentava quindi un quadro chiaro, omogeneo per quanto possibile, di precedenti opere a cui fare riferimento per riproporre, o perché no anche ridiscutere, la resa di termini ed espressioni. Piuttosto davanti a se appariva – e in parte appare tuttora – un paesaggio tutto da esplorare. Con il nuovo slancio che conosce la traduzione di letteratura turca nell’editoria italiana si è assistito anche a una presenza maggiore di traduttori, e ai turcologi di grande esperienza, come Giampiero Bellingeri, si sono affiancate figure più giovani di traduttori che hanno alle spalle studi di turcologia ma anche una conoscenza diretta della Turchia, avendoci soggiornato per tempi più o meno brevi. Inoltre, la traduzione letteraria comincia a profilarsi come uno sbocco professionale per chi decide di studiare lingua e letteratura turca all’Università, una possibilità che prima non veniva per niente contemplata.

Per questi motivi è emersa la necessità di avviare un discorso e delle riflessioni sulla traduzione letteraria dal turco all’italiano e di aprire degli spazi di confronto tra traduttori per la condivisione di conoscenze e dubbi. Le Giornate sulla traduzione organizzate presso l’Università di Napoli L’Orientale nel 2015, a cui hanno partecipato studiosi e traduttori professionisti, sono state solo il primo momento di questo percorso di conoscenza e scoperta della traduzione letteraria e parte di quei contributi, rivisti, sono ora contenuti in questo volume. *Tradurre/Çevirmek* è strutturato in due parti. Nella prima si è deciso di presentare due contributi che contribuiscono a inquadrare la traduzione, anche storicamente, nel contesto turco e italiano. In “Cenni sulla traduzione e sulla costruzione di una cultura letteraria in Turchia” Ayşe Saraçgil ricostruisce infatti il ruolo della traduzione nella storia dell’evoluzione linguistica e letteraria turco ottomana, soffermandosi in particolar modo nella funzione fondamentale

di mediazione e trasmissione della cultura europea nell'impero ottomano. Saraçgil quindi descrive la nascita di quelle istituzioni preposte alla traduzione che facilitarono l'introduzione di un nuovo canone letterario e culturale. Infine, nel Novecento, la traduzione fu anche strumento adoperato per la promozione di una cultura nazionalista. Si tratta di un excursus importante perché contestualizza anche la diffusione del genere del romanzo e di alcuni elementi letterari nel panorama letterario turco moderno con il quale il traduttore italiano deve sempre relazionarsi. In "Tradurre a Venezia" Giampiero Bellingeri ci riporta sul versante italiano, nella vivace repubblica veneziana, alla scoperta degli scambi letterari e non solo mercantili e commerciali tra i due stati, di cui abbiamo testimonianza nelle opere di Giovanni Battista Donà, già bailo veneziano a Costantinopoli. La seconda parte del volume è dedicata a esperienze concrete e più recenti di traduzione letteraria. Bertuccelli parte dalla sua traduzione del romanzo *Ankara* di Yakup Kadri Karaosmanoğlu per evidenziare le tracce letterarie del mito nazionalista kemalista. Salomoni descrive il suo lavoro della traduzione di un autore classico come Ahmet Hamdi Tanpınar dal linguaggio elaborato e ricco di richiami ottomani. Nocera propone un'analisi della complessità che emerge dalla traduzione di una narrativa della migrazione, come l'opera di Menekşe Toprak, una narrativa composta di storie in cui si intrecciano più lingue e dimensioni del quotidiano in paesi diversi. Infine Ansaldo rivela le difficoltà nel tradurre un autore contemporaneo come Hasan Ali Toptaş che nella scrittura mescola elementi visionari a suoni onomatopeici confondendo i piani narrativi. Due autori classici – Yakup Kadri Karaosmanoğlu e Ahmet Hamdi Tanpınar – e due contemporanei – Menekşe Toprak e Hasan Ali Toptaş – che offrono diversi spunti per scoprire con quali interrogativi si

confronta il traduttore e tra quali possibili soluzioni si trova costretto a scegliere. È un tentativo di fissare alcuni punti per quell'inizio del discorso sulla traduzione letteraria che si diceva necessario in un contesto come quello italiano in cui di anno in anno aumentano le traduzioni di autori turchi, come testimonia l'elenco posto in appendice al volume: una rassegna delle opere narrative turche edite in italiano a partire dai primi anni Quaranta, utile anche allo studioso che intende avere un quadro generale degli incontri linguistico-letterari avvenuti finora tra Italia e Turchia a cui è dedicato questo volume.

PARTE PRIMA

TRADURRE / ÇEVIRMEK

CENNI SULLA TRADUZIONE NELLA COSTRUZIONE DI UNA
CULTURA LETTERARIA IN TURCHIA

Ayşe Saraçgil

Nella storia dell'evoluzione linguistica e letteraria turco ottomana la traduzione ebbe un ruolo fondante. Il potere ottomano si era originato nell'*humus* culturale, religioso e linguistico dell'Anatolia occidentale del XIV secolo: una terra cosmopolita che, migrazioni dall'Asia centrale, in particolare dalla vittoria nel 1071 dei selgiuchidi sui bizantini, avevano cominciato a turchizzare e a islamizzare. Gli ottomani stabilirono il loro dominio su queste terre nel corso dei secoli XIV e XV, dopo che l'impero musulmano-sunnita dei selgiuchidi era stato smembrato dai mongoli (XIII secolo), e cominciarono, a partire dalla conquista di Istanbul nel 1453, a costruire il loro impero esteso principalmente nei Balcani e in Europa.

La formazione della cosiddetta cultura classica ottomana coincise con la costruzione dell'impero e consistette essenzialmente in un processo di traduzione. La conversione dei turchi all'Islam fu relativamente recente e gli ottomani non vollero figurare nella civiltà islamica come meri testimoni dei selgiuchidi e della cultura istituzionale musulmana che avevano trasportato in Anatolia. Erano portatori di una cultura che mescolava tutte le tradizioni stabilite in quelle terre: turco-mongole, bizantine, persiane e musulmano-sunnite. Per ribadire l'originalità del loro genio e la determinazione a egemonizzare l'intero mondo musulmano, gli ottomani legarono la loro discendenza alla prestigiosa stirpe turcofona degli Oğuz e,

diversamente dai selgiuchidi che avevano adottato il persiano, non abbandonarono mai il turco che, nel frattempo, era diventato il vernacolo più diffuso del contesto tracio-anatolico. Dal XIV secolo una vasta attività di traduzione dall'arabo e dal persiano che investiva i campi scientifico, legale, teologico e letterario, li collegò con il centro della civiltà islamica coniugando alla forza militare le tradizioni culturali. Il secolo successivo, con Istanbul capitale e l'Impero in espansione, la lingua e la letteratura degli ottomani ormai rappresentavano il nuovo centro del mondo musulmano. La condivisione dell'eredità arabo-persiana attraverso la traduzione di testi classici giuridico-teologici e letterari, nonché l'adozione del canone letterario-poetico arabo-persiano avevano concorso alla creazione di una lingua scritta cosmopolita, conosciuta a quei tempi con il nome di *türki-i fasih* (turco chiaro). Questa lingua che mescolava elementi semantici, fonetici, persino sintattici dell'arabo, del persiano e del turco, creò una vera e propria cultura di diglossia tra la lingua delle classi istruite (*havas*) e la lingua parlata dalla popolazione semplice (*avam*). La differenza, oltre a servire a tenere distinti i governati dai governanti, era anche funzionale al potere imperiale, e non implicava, come sostengono i nazionalisti, una supposta purezza del turco parlato dall'*avam*. La distanza tra i registri era dovuta all'accordo della lingua colta con la cultura filosofica e con il canone poetico arabo-persiano.

Nel contesto di un universo semantico-concettuale condiviso, la profusione di vocaboli arabi in testi giuridici o filosofici era reputata fattore non di confusione, bensì di maggiore chiarezza. L'arabo è la lingua della rivelazione e quindi per non toccare il senso divinamente attribuito ai concetti espressi nel Corano, la consuetudine traduttologica prevedeva la loro conservazione in

originale. In un modo simile, la traduzione della poetica arabo-persiana fu strumentale all'adesione al canone poetico: l'accoglimento della sua specifica retorica, metrica, gli schemi compositivi, che portarono con sé i propri concetti, le proprie espressioni e metafore senza distinguere la lingua da cui erano scaturiti. Nell'economia di adesione in un sistema culturale universale attraverso la traduzione, sia l'intertestualità sia la condivisione linguistica erano naturali. Mentre gli *ulema* ottomani si appropriarono dell'erudizione dottrinaia, il canone poetico, l'*âdâb* divenne perizia distintiva dei servitori del sultano, requisito principale di una carriera da costruire nei ranghi dell'amministrazione. Più alta era la bravura stilistica, più forte era l'apprezzamento del sultano nei confronti del suo servitore; quindi la lingua scritta (*turk-i fasih*) si evolse creando costruzioni (*inşâ*) stilisticamente pregiate, che indicavano le interpunzioni attraverso parole rimate (*secî*), fino a arrivare all'annullamento della prosa in favore della poesia.

Gli ottomani arrivarono all'Ottocento, quando le pretese egemoniche dell'Europa nata dalle rivoluzioni industriale e politica cominciavano a costringere l'impero ad avviare un processo di modernizzazione, con un'arte poetica estremamente raffinata ma senza avere sviluppato la prosa. Malgrado la sua natura difensiva, la promozione della modernità, fenomeno identificato con l'Europa cristiana, diventata il nuovo centro economico, politico e culturale del globo, provocò una serie di problemi. L'impero, per uscire dalla posizione subordinata e periferica in cui era stato spinto doveva ridefinire i suoi meccanismi di potere e stabilire relazioni nuove con la società. Il cambiamento necessario era molto radicale: comportava una trasformazione dell'universo semantico e concettuale, un profondo rinnovamento del modo tradizionale di intendere la

cultura e la comunicazione. In breve i letterati ottomani venivano sollecitati a riflettere sulle proprie risorse immaginarie e simboliche.

Anche in questa riflessione la traduzione ebbe ruolo fondamentale, seppure radicalmente diversa. Ora gli ottomani non si avvicinavano ad un universo intertestuale condividendone i fondamentali e la traduzione doveva diventare strumento di un processo vitale di apprendimento di saperi che avevano permesso all'Europa di porsi come il nuovo centro del globo, ma che erano scaturiti da una tradizione culturale tanto aliena quanto l'altra. In questa fase perciò la traduzione non doveva servire all'*adozione*, bensì alla *trasmissione* che doveva permettere l'apprendimento senza sacrificare l'alterità.

Lo sforzo di comprendere i motivi della nuova forza dell'Europa aveva avuto inizio già del Settecento, quando i primi ottomani furono inviati con il compito di osservare e relazionare sulle industrie, le scuole e le maniere di vita di questa civiltà che cominciava a prevalere. Prima di allora gli ottomani non solo non si erano interessati alle lingue del loro altro, ma neanche avevano insegnato la propria lingua agli infedeli del loro regno. Dalla fine del Seicento la straordinaria abilità linguistica dei greci fanarioti che comprendeva anche una buona conoscenza del registro linguistico-letterario ottomano, aveva permesso alla Corte di rispondere in maniera organica alle esigenze della diplomazia.

Quando a causa della rivoluzione greca del 1821 la Porta perse fiducia nei confronti dei greci fanarioti fu necessario cominciare a impiegare i convertiti ebrei e giovani armeni, ritenuti membri di una comunità fedele. A partire circa dal 1833 *Bab-ı Ali Tercüme Odası*, la Camera centrale di traduzione, la cancelleria principale incaricata a portare avanti la corrispondenza con

l'estero, cominciò a funzionare come una sorta di scuola per la formazione all'intermediazione linguistica e culturale anche dei giovani musulmani. Nel 1851 fu fondata la *Encümen-i Daniş*, sul modello della parigina *Académie des Sciences et des Belles Lettres*. A farne parte, al di là degli *ulema* e degli importanti uomini di stato, furono chiamate una serie di persone, dotti in almeno uno dei moderni campi del sapere e conoscitori di almeno una delle principali lingue europee: l'*Encümen* aveva il compito di mantenere contatti culturali con l'Occidente e promuovere traduzioni o stesura di testi sulle necessità più pressanti. Proprio in questo contesto sarebbero maturati i primi tentativi di traduzione di testi di provenienza occidentale, a cominciare da quelli, settecenteschi, dell'illuminismo.

L'Europa era diventata il luogo in cui venivano prodotte la nuova economia e le nuove politiche. Per partecipare al movimento della storia era obbligatorio parlarne le lingue, impararne la politica, l'arte, la poesia. I giovani musulmani che appartenevano a un mondo che fino a poco tempo prima era stato il centro, nel loro approccio all'Europa erano ambivalenti: la loro meraviglia, la loro volontà di esserci e comprendere, era in conflitto con la loro profonda necessità di rivalsa. Nel nuovo *centro* cercavano una chiave di lettura utile a capire il proprio tempo e a trovare i modi per esprimere in esso se stessi, nonché per far risorgere la propria civiltà. Sarebbero diventati pensatori, politici, poeti a un tempo per porsi in posizione critica rispetto i tentativi di Riforma (*Tanzimat*) promossi dall'*ancien régime* per correggere se stesso.

Il programma di riforma non poteva non contemplare la formazione di una nuova società; ma occorreva molta attenzione nel tenere salde le differenze, date in primo luogo dalla religione, fattore fondamentale di distinzione dall'*altro*

moderno. Il lavoro di traduzione doveva essere congegnato in modo da porre i limiti all'ibridazione del moderno. Per poter governare la modernità occorreva selezionare gli innesti dalla cultura aliena da cui era generata, se e quando fosse stato possibile, questi dovevano circoscriversi all'involucro per proteggere la conformità dei contenuti all'Islam. Nella selezione dei testi o degli autori da tradurre l'*utilità* era uno dei criteri centrali: le traduzioni, che non dovevano limitarsi ad alcune materie, dovevano rispondere al criterio di essere 'utili' a promuovere un processo autoctono, capace di generare trasformazioni come quelle vissute in Europa. Era importante sia la necessità di *istruire* sia di creare *consenso* per le riforme. L'attività di traduzione contribuì infatti alla formazione di un pubblico che traesse piacere dalla lettura; fu strumentale alla nascita della prosa attraverso il trasferimento dalla tradizione europea di nuove matrici e tecniche narrative e contribuì alla trasformazione della lingua in strumento di comunicazione.

La generazione acculturata nata nelle onde delle *Tanzimat* che avrebbe promosso il primo movimento politico di opposizione all'operato del sultano, attribuiva una particolare forza di attrazione alla prosa e la considerava più appropriata ai compiti che assegnava alla letteratura. Non a caso tra il 1858-59 la pubblicazione di tre traduzioni di diverso tipo che si accomunavano per la scelta dei testi francesi del XVIII secolo, inaugurò una importante attività traduttologica. I testi tradotti introducevano temi politico-filosofici che avrebbero costituito l'ossatura del dibattito culturale e politico ottomano della seconda metà dell'800. Yusuf Kamil Paşa (1808-1876), il più anziano del gruppo, tradusse *Les Aventures de Télémaque* (1699), di François Fénelon, *Tercüme-i Telemak* (1859), che con la sua densa saggezza era simile a un moderno

Nasihatname (genere letterario tradizionale, corrispondente agli *specula principum*), adatto dunque a *istruire* i governanti perché vagliassero i valori su cui fondare il rapporto tra individui, famiglie e patria. Münif Paşa (1828-1910) firmò *Muhaverat-i Hikemiye* (1859) [Conversazioni filosofiche], una selezione di dialoghi da Voltaire, Fénelon e Fontenelle, centrati sul conflitto natura/civiltà, chiesa/pensiero libero e nazione, patriottismo, etica. Ibrahim Şinasi (1826-1871) produsse in una stampa litografica, le *Tercüme-i Manzume* [Traduzioni di poesie]: comprendeva un centinaio di versi selezionati da Racine, Lamartine, Gilbert, La Fontaine, che esprimevano le idee da cui il traduttore era ammaliato.

Şinasi nel 1849 era stato mandato a Parigi dal governo, perché studiasse le finanze francesi. Là cominciò a riflettere sulle difficoltà di approcciare, tramite una lingua artefatta da un'evoluzione letteraria dominata dalla poesia, l'ordine moderno, in cui concetti come opinione pubblica, consenso, saperi diffusi erano di centrale importanza. Per usare la lingua e la letteratura ottomana in modo corrispondente alle esigenze sorte con la modernità occorreva semplificare entrambi. Şinasi a Parigi, dove rimase dal 1849 al 1854, oltre a imparare il francese e studiare matematica, scienze e storia, frequentò la scuola di Lingue Orientali, approfondì le strutture dell'arabo e del persiano, che insieme al turco componevano la raffinata lingua delle élite ottomane. Nel 1859 avrebbe scritto per il palcoscenico costruito nella nuova corte ottomana la prima commedia: *Şair Evlenmesi* [Il matrimonio del poeta], in cui metteva insieme ispirazioni da Molière e dalle tradizionali pratiche teatrali stambulite, simili alla Commedia dell'Arte. Criticava la pratica patriarcale dei matrimoni combinati, rivendicando il diritto alla scelta individuale e libera, basata sul

sentimento d'amore: fu l'inizio di una letteratura militante su temi simili, che trattavano l'emancipazione e il diritto alla soggettività. Nel 1860 Şinasi, insieme ad Agâh Efendi (1832-1885), cominciò a pubblicare il giornale *Tercüman-ı Ahvâl* [Traduttore degli eventi] dove *Şair Evlenmesi* fu proposto a puntate.

Negli anni '70 sia il numero dei traduttori che delle traduzioni sarebbero aumentati e la loro qualità migliorata. Le traduzioni aiutavano ad arricchire il patrimonio lessicale, mentre la lingua scritta, abbandonando l'alto registro, si avvicinava man mano al parlato. La natura ambivalente dello sguardo ottomano sull'Occidente si rifletteva nella tendenza a privilegiare adattamenti o riduzioni. In particolare Ahmet Midhat Efendi e Ahmet Vefik Paşa, che preferivano tradurre la letteratura non canonica, si affermarono con le divulgazioni e adattamenti. L'abbreviazione dei testi-fonte permetteva selezionare contenuti, omettere aspetti alieni alla cultura locale. Nei suoi adattamenti teatrali Ahmet Vefik Paşa arrivò a modificare i nomi dei protagonisti, persino dei luoghi. Nell'economia del criterio utilitaristico si traduceva per importare nuove matrici e tecniche narrative, oltreché per introdurre un approccio diverso, *scientifico* al contesto, alla natura, all'uomo e al tempo.

Tra le opere tradotte dalle lingue europee, in particolare dal francese, quelle poche che ivi godevano di uno status canonico costituivano modelli per innovare la letteratura alta, mentre molte traduzioni di testi non canonici e adattamenti teatrali, frutto di scelte casuali, sarebbero servite a instillare il nuovo piacere della lettura. La grande maggioranza delle traduzioni venivano pubblicate in serie nei giornali e nelle riviste; cosa che aiutava allo sviluppo della prosa giornalistica ma teneva la preferenza sui testi non canonici e comunque rendeva non

canoniche persino le traduzioni di testi canonici, come vediamo negli esempi di lavori di Ahmet Midhat Efendi. La lingua sorgente era quasi sempre il francese che spesso serviva anche come lingua di mediazione nelle traduzioni da altre lingue – tedesco, inglese, italiano e russo – che cominciarono ad aumentare dall’inizio del XX secolo.

Negli ultimi anni dell’Ottocento, quando emerse un’interazione dinamica tra i due livelli – traduzione e scrittura autoctona – il dialogo con la letteratura-modello divenne frustrante per gli scrittori ottomani. Negli ultimi anni della sua vita Namık Kemal si lamentava che in confronto alle capacità espressive dei letterati occidentali si sentiva come un bambino in possesso di poche parole. Il costante movimento, caratteristica fondamentale della modernità, collocava il traguardo dei moderni scrittori ottomani in un “eterno futuro”, trasformando lo sforzo mimetico in un atto impotente. Il padre del romanzo turco, Halit Ziya [Uşaklıgil], in *Mai ve Siyah*, (1897) descrive molto bene questo senso d’impotenza. Il protagonista, Ahmet Cemil, per il quale le speranze di una vita migliore e piena d’amore erano legate alla propria riuscita come poeta moderno, capace di scrivere in una lingua e in uno stile nuovi, ma senza strumenti per fondarli sulla propria tradizione, di fronte alla reazione suscitata dal suo primo poema negli ambienti artistici della capitale, rinuncia a tutti i sogni. L’autore così narra le elucubrazioni di Ahmet Cemil mentre getta al fuoco le proprie poesie: “Ecco che bruciavano componimenti fatti su imitazione di Fuzuli, Baki, Nedim... [Lui e i suoi amici] avevano cercato di leggere [la letteratura occidentale] seguendo un ordine cronologico... l’Iliade e l’Odissea, ma, li avevano abbandonati; avevano fretta di arrivare ai tempi più vicini. Saltarono fino a Goethe, Schiller, Milton, Byron, Hugo, Musset... per aprire le

loro emozioni agli stimoli delle nuove meraviglie poetiche... Aveva saccheggiato la biblioteca dell'amico e riempito il suo piccolo ritiro con i lavori dei poeti successivi a Hugo e Musset: i Parnassiani, i Simbolisti, i Decadenti... Era incredibile la sottigliezza che l'arte poetica aveva guadagnato in metà secolo che portava a Verlaine"¹. Il continuo movimento della nuova fonte d'ispirazione non concedeva tempo al consolidamento e provocava un forte senso di inadeguatezza, mentre la consapevolezza di essere in ritardo e avere perciò fretta a recuperare il tempo perduto, era avvilente. Tuttavia a rendere particolarmente difficile il rapporto degli scrittori ottomani con la letteratura europea vi era la necessità sentita in modo acuto di salvaguardare l'autenticità rispetto un contesto, l'Occidente cristiano, che nello stesso tempo veniva esaltato e contestato. Nel Novecento il risveglio politico, economico e letterario dei popoli turcofoni in Russia, l'interesse che certi autori romantici europei come Leon Cahun (1841-1900) avevano cominciato a nutrire nelle radici della turcofonia, nonché i fiorenti nazionalismi delle comunità non musulmane e non turche dell'impero, misero il nazionalismo turco al centro dell'attenzione. La prospettiva si spostò dall'Occidente verso l'Asia Centrale, verso il passato preislamico, alla ricerca di una definizione dell'identità e della civiltà di appartenenza dei turchi. La prima generazione di ottomani illuminati, come Namık Kemal, avevano proposto lo studio e la traduzione di autori francesi come Victor Hugo, Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, da cui avevano tratto gli inediti concetti di libertà, di orgoglio patriottico. Nel nuovo periodo apertosi alla fine dell'Ottocento assumeva invece centrale importanza la definizione della *turchità*, ossia del fattore fondamentale su cui

¹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, Istanbul 1963, p. 160 (I ed., 1897).

inscrivere l'identità turca. Da essa dipendevano sia le prospettive dell'evoluzione della lingua², sia la determinazione della cultura autentica della nascente comunità immaginaria. L'Europa e l'Occidente erano ormai i nemici ammirati con cui ci si misurava da una posizione di perenne conflitto. Il teorico del nazionalismo turco, il sociologo Ziya Gökalp sosteneva che la *turchità* derivava da caratteristiche etnico-linguistiche risalenti al passato preislamico vissuto in Asia Centrale. Altri, come ad esempio Yahya Kemal [Beyatlı], collegavano la formazione della *turchità* con l'apertura dell'Anatolia all'emigrazione dei turchi nel 1071, e con l'eroica opera di conquista e di amalgamazione culturale e linguistico compiuto da ondate di migranti. Il poeta sosteneva che la forza degli ottomani aveva riportato nei Balcani, in una forma diversa, perché contaminata dall'Islam ed espressa in lingua turca, l'eredità greco-ellenica. Tale formulazione della *turchità* metteva la comunità nazionale in una forte parentela con l'Europa, il nuovo modello di civiltà, e legittimava gli innesti culturali derivanti dall'attività traduttologica.

La definizione di un'autenticità culturale che non bloccasse il progresso né i necessari innesti dalla tradizione europea era problematica. Alla fine del 1897 era stato acceso un'interessante discussione, nota come "il dibattito sui classici", che aveva coinvolto le figure intellettuali più importanti della capitale ottomana. Uno dei protagonisti del dibattito, Ahmet

² Mentre i turchisti puri proponevano la 'purificazione' della lingua dai suoi elementi estranei attraverso una sua ristrutturazione sulla base della turcofonia attiva nell'Asia Centrale, altri, che fondavano l'identità turca nell'ambito ottomano, suggerivano di portare avanti la semplificazione del registro linguistico dell'alta cultura ottomana adottando definitivamente a modello la lingua parlata ad Istanbul.

Midhat Efendi, partiva dalla constatazione del ruolo svolto nello sviluppo culturale europeo dai classici greco-romani e sosteneva che la traduzione di tale corpus avrebbe aiutato a colmare la distanza culturale dell'impero dall'Occidente. Nell'ambito della mutazione delle sue alleanze dalla Francia in favore della Germania, dove il classicismo aveva avuto fortuna nella definizione della cultura nazionale, le idee circa l'utilità di un avvicinamento al mondo classico greco-latino trovarono maggiori adesioni fino a portare alla fondazione dei licei con curriculum 'classico'. Nel 1915 il governo ottomano invitò venti professori tedeschi, specializzati in diversi campi del sapere, per insegnare al *Dar-ül Fünun*.

Nell'ambito delle politiche della costruzione della nazione turca laica e repubblicana degli anni '30 del Novecento, la traduzione divenne di nuovo un fattore centrale. Poiché il nazionalismo kemalista aveva formulato la nazione come un progetto (piena integrazione con la modernità europea) piuttosto che come una continuità storica, la rottura dei legami con il passato imperiale era diventata fondamentale. Il nazionalismo kemalista rifiutava il cosmopolitismo imperiale, tuttavia non insorgeva sulla difesa dell'autenticità culturale dell'Anatolia: l'Anatolia e l'autentica *turchità* che aveva conservato dovevano essere recuperate e portate entrambe nella civiltà moderna.

La giovane Repubblica avviò una serie di riforme per garantire la laicità, l'omogeneità e l'autenticità della nascente nazione. In tale contesto la lingua emerse tra elementi fondamentali da riformare: il turco doveva liberarsi dal giogo straniero. Si cominciò nel 1928 con la sostituzione dell'alfabeto arabo con quello latino e si continuò dal 1932 con una radicale purificazione dagli elementi arabo-persiani. I cambiamenti crearono nella popolazione un diffuso analfabetismo, dal

momento che tutti, incluso il quasi 11% che al 1927 era arrivato già alfabetizzato, dovevano imparare il nuovo abbecedario e il sistema fonetico (basato sul parlato di Istanbul) su cui si fondava. Il regime dunque operava in una specie di tabula rasa e aveva bisogno, per creare un nuovo canone culturale e letterario, di promuovere un'opera di traduzione che permettesse un pieno apprendimento della cultura moderna. La necessità di creare la moderna letteratura nazionale riportò all'attenzione il mondo classico greco-latino che, si sostenne, a differenza del decadentismo dell'Europa coeva, rappresentava una letteratura sana e virile, adatta a nutrire una nazione giovane.

La riorganizzazione dell'istruzione universitaria che nel 1933 avrebbe trasformato la *Dar-ül Fünun* nell'Università di Istanbul, introdusse curricula nuovi e istituì nuove cattedre importanti. Il successo dell'operazione derivava dalla possibilità di chiamare noti professori tedeschi di origine ebraica che la Germania nazista espelleva dalle proprie università. Il patologo di origine ungherese Philipp Schwartz (1894-1977) che aveva fondato in Svizzera un'organizzazione di assistenza con lo scopo di salvare la vita a scienziati di origine ebraica aveva presentato una lista di nomi al governo di Ankara. Trenta accademici tra cui vi erano filologi, giuristi, medici, architetti, drammaturghi ottennero dalla Turchia un contratto di cinque anni rinnovabile. I professori avrebbero tenuto i loro corsi con l'aiuto di interpreti e dopo tre anni avrebbero dovuto insegnare in turco. Il loro insegnamento con la mediazione di interpreti creava uno spazio permanente di traduzione e di fatto quasi tutti fino alla fine della loro permanenza nel paese avrebbero continuato a utilizzare gli interpreti e tenuto le lezioni in tedesco. Malgrado la previsione contrattuale di un passaggio

dopo i primi tre anni all'insegnamento in turco, la situazione caotica della lingua sottoposta a un radicale processo di purificazione con quotidiane modifiche lessicali e concettuali rendeva estremamente difficile l'apprendimento della lingua da parte di stranieri. Ai professori si richiedeva inoltre di rimanere europei, mantenere la loro estraneità alla Turchia; la loro eventuale assimilazione nella società turca avrebbe vanificato il valore che rappresentava la loro intermediazione neutrale.

La loro presenza nel paese era funzionale all'importazione di un'istruzione scientifica più avanzata. Ma molti di loro, specie gli studiosi di umanistica erano stati invitati e impiegati con la speranza di fondare una nuova cultura fondata sulle tradizioni antiche greco-latine. L'impiego dei professori non era limitato all'attività didattica, di ricerca e di produzione scientifica. La Turchia chiedeva loro di partecipare agli sforzi di modernizzazione contribuendo alla creazione di un lessico scientifico, fungendo, quando fosse ritenuto necessario, da consulenti di ministri del governo.

Il prof. George Rohde, chiamato nel 1935 ad Ankara, fondò presso la Facoltà di Lingua, Storia e Geografia dell'Università, la Cattedra di Filologia Classica e ne fu il titolare fino al 1949, quando tornò a Berlino e ideò la nuova Freie Universität. Hasan Ali Yucel, il ministro della pubblica istruzione tra gli anni 1938-1946, gli aveva chiesto di preparare un progetto per la fondazione di una cultura umanistica turca. Il ministro voleva garantire che le riforme culturali che venivano realizzandosi fossero utili non tanto a copiare la cultura europea, quanto a generarne una autenticamente turca. Il progetto presentato dal Prof. Rohde prevedeva un programma di traduzioni per promuovere nel paese la conoscenza dei classici della letteratura occidentale. A tale scopo si sarebbe dovuto istituire,

nell'ambito del Ministero, un *Bureau* di traduzione che avrebbe selezionato i testi, individuato i traduttori, supervisionato il loro lavoro, pubblicato e distribuito i volumi prodotti. Il Bureau nato nel 1940 fu estremamente influente e in un decennio realizzò la traduzione di decine di classici della letteratura europea, inclusi gli antichi testi greco-latini che specie nei primi anni costituivano la maggioranza.

La traduzione, e soprattutto la traduzione di testi dell'antichità greco-romana, era considerata strumentale alla fondazione programmata e pianificata di una nuova letteratura turca. Dopo avere realizzato la riforma linguistica, elaborato nuove tesi storiografiche, l'enfasi poteva definitivamente spostarsi sulla creazione di una cultura nazionale basata sulla condivisione della cultura classica dell'Occidente. Il riferimento ai classici poteva servire a neutralizzare le radici giudaico-cristiane della cultura europea e a legittimare l'adozione turca della cultura europea nella sua accezione universale. La Turchia cercava di fondare la propria civiltà utilizzando ciò che l'Europa aveva creato e in questo senso il concetto dell'umanesimo occupò una posizione centrale in tutto il discorso riguardante il Bureau di traduzione. L'attività traduttologica che questo avrebbe dovuto orchestrare doveva generare l'umanesimo turco che avrebbe costituito il centro del nuovo sistema letterario. L'editoriale del primo numero di *İnsan* (1938), una rivista particolarmente impegnata nella discussione, presentava l'umanesimo come il veicolo che prima avrebbe guidato la nazione alla riscoperta di sé, al suo vero rinascimento, per poi condurla nel mondo moderno. In tale contesto l'insegnamento umanistico portato dai professori tedeschi di origine ebraica con le metodologie proprie della filologia, etnologia, archeologia, ecc. e la conoscenza dei testi dell'antichità greco-latina con tutto il loro

bagaglio di traduzione, diventarono fondamentali nella costruzione di un canone culturale e letterario laico, moderno e autenticamente turco.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Berk, Özlem, *Translation and Westernisation in Turkey, from the 1840s to the 1980s*, Ege Yayınları, Istanbul, 2004.
- Berk, Özlem, "Translating the 'West': The Position of Translated Western Literature within the Turkish Literary Polysystem", *Review of Literatures of the European Union*, 4, 2006, pp. 1-18.
- Konuk, Kader, *East-West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford University Press, Stanford, 2010.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir, *The Politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2008.
- Mardin, Serif, "Playing games with names" in Kandiyoti D., Saktanber A. (a cura di), *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*, Rutgers UP, New Brunswick, 2002.
- Paker, Saliha, "Ottoman Conception of Translation and its Practice: The 1897 'Classics Debate' as a Focus for Examining Change", in Hermans, Theo (ed.), *Translating Others II*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2006, pp. 325-348.
- Samah, Selim, "Nation and Translation in the Middle East.", *The Translator*, 15, 1, 2009.
- Seyhan, Azade, "German Academic Exiles in Istanbul: Translation as the *bildung* of the Other" in Bermann, S., Wood, M. (eds.), *Nation, Language, and the Ethics of*

Translation, Princeton and Oxford University Press,
Princeton and Oxford, 2005, 274-288.
Strauss, Johann, *Diglossie dans le domain ottoman : Evolution
et péripéties d'une situation linguistique* in *Revue du monde
musulman et de la Méditerranée*, 75, 1, 1995, pp. 221-255.

TRADURRE A VENEZIA
NOTE PRELIMINARI SU ACQUISIZIONI, VALUTAZIONI,
RESTITUZIONI DELLA CULTURA OTTOMANA IN LAGUNA
Giampiero Bellingeri

L'azione di tradurre vorrebbe essere intesa qui nel suo senso elementare, equivoco, materiale e metaforico insieme, di acquisizione, trasporto e trattamento di "voci" particolari: voci elencabili tuttavia in una lista di merci, che contrassegnano un lungo, secolare commercio. Righe preliminari, sarebbero queste, dunque, preposte a un futuro catalogo esemplificativo di traduzioni, ambientate in un peculiare ambito storico e traduttologico lagunare. Sarebbe opportuno arrivare insomma a una intesa sul ciglio e sui contenuti di un quadro d'affari, di operazioni mercantili, comprensive di quelle letterarie: non d'obbligo, o d'ufficio, o solo politiche, cioè. Per le quali ultime basterà pensare al quotidiano, febbrile travaglio, compiuto a voce e su carte, al lavoro "di strada" o al tavolino, dei dragomanni addetti alle rese in turco e in volgare di dichiarazioni e documenti emessi ogni giorno dalle cancellerie dei due stati.¹ Due gli stati (ma l'attenzione andrebbe rivolta, come secondo noi pare sapesse farsi e dovesse sapersi a Venezia, ai contesti e all'articolato e organico sistema culturale,

¹ Sul ruolo dei dragomanni si veda: Rothman, E. Natalie, "Interpreting Dragomans: Boundaries and Crossings in the Early Modern Mediterranean" in *Comparative Studies in Society and History*, 51, 4, 2009, pp. 771-800; e della stessa autrice il più recente: "Dragomans and 'Turkish Literature': The Making of a Field of Inquiry", in *Minorities, Intermediaries and Middlemen in the Ottoman Empire*, ed. Nicola Melis. Special issue of *Oriente Moderno* 93, 2, 2013, pp. 390-42.

non solo religioso, in cui rientrava lo stato ottomano, e di questo ci preme di parlare adesso): di là uno stato immenso, temibile, poco curioso delle espressioni culturali veneziane, ma capace in ogni caso di concepire la necessità di smantellare l'isolario veneto nel Mediterraneo orientale; e di qua, molto fragile, l'altra statualità, repubblicana, piccola, esposta alla pressione, anche ideologica, attrattiva, esercitata dal primo sui propri confini orientali, e messa in soggezione, per forza indotta a seguire con acuta attenzione, con fare interessato, curioso, le diverse manifestazioni "estetiche" delle più disparate regioni dell'Impero confinante.

I prodotti della lingua e letteratura "dei Turchi", o meglio dell'Impero Ottomano, possono dunque ben rientrare in un campo di studio più ampio, a descrivere il quale, nel catalogo delle mercanzie trattate, accanto alle merci ricorrenti e preponderanti, troverebbero un posto anche voci relative al "trasporto", ovvero – riprendiamo, senza tema di fare impiego di un vocabolario "materiale" – a importazione ed esportazione di prodotti definibili, ancor più che "di lusso", come propriamente "letterari". Letteratura, sì, non destinata al consumo popolare, immediato e diffuso sulla piazza; semmai sottoposta a esami ed analisi, per ricavare anche da essa informazioni sulla organizzazione militare, civile, e scolastica, educativa, cioè sulle condizioni culturali e sui luoghi del sapere di quello Stato.

Intervengono anche censure (ovvero "tagli" operati a correggere una piega giudicata pericolosa assunta dalle correnti dei pensieri che confluiscono nel Bosforo e nella Laguna): avremmo poi una rielaborazione e un trattamento dei dati acquisiti, diretti ai Veneziani delle élites, in un convoglio di

“merci” irrigate di idee e ideologie interessanti per le persone colte. O per i patrizi, che nel curriculum esibiscono un rappresentativo soggiorno a Costantinopoli/Istanbul, o che contano una pratica mercantile svolta a contatto con sudditi ottomani, soprattutto Turchi e turcofoni, ma non solo. Si profilano e definiscono imprese editoriali, impiantate su un fondo di materiali accumulati nei secoli, non sempre resi pubblici, se non per certi aspetti deteriori o alterati (a demonizzare il nemico, quando serve), e trattenuti in dogana in attesa di uno sdoganamento relativo a scorci, limitato a qualche esempio del complesso culturale di un Impero smisurato, “colossale”, formidabile, troppo potente, dunque mostruoso, e “dispotico”, (non solo quello del Bosforo, in verità, ma tutto quanto l’insieme di governi diversi da quello “soave” della Serenissima è causa di preoccupazioni, di sospetti e marchi dispotici).

Ciò che precede andrebbe allora riformulato, con altre parole: a Venezia, degli Ottomani, premevano tanto le cognizioni esatte sugli armamenti, la gittata dei cannoni, le navi, le truppe, l’economia, quanto le correnti, i flussi, la circolazione, l’espressione dei pensieri; letterari anche, ed estetici, etici, filosofici...

Tornerebbe forse opportuno un reiterato rinvio a cornici multiple, geografiche e politiche, che in realtà racchiudono una varietà e una forma di osmosi dei “traffici”, sconfinanti gli uni negli altri, rilanciati agli incroci, dilatabili agli aspetti più generali e più specifici a un tempo, da definirsi non altrimenti che culturali. È in tale complicato, articolato interagire che secondo noi verrebbe a inquadrarsi, a proiettarsi lunga e densa (oltre che per le genealogie, le matrici e le derivazioni culturali,

non di rado biunivoche, turco-iraniche) anche l'ombra strategica e la presenza fisica della Persia. Quella Persia variegata e ineludibile (quanto la presenza delle minoranze non turche in ambiente ottomano), con le sue declinazioni culturali, e altresì con la visione, la ricezione e ricreazione della sua cultura da parte di Venezia. Da parte cioè della città che nella produzione di documenti e scritture sui paesi situati e sparsi intorno ad essa (non vorremmo parlare solo di "oriente", concetto indefinito, oltretutto, bisognoso di precisazioni assidue), cui la Repubblica dà luogo. Una pratica travagliata che pare – andiamo a ripeterlo – lasciare intendere la comprensione positiva dell'esistenza di un organico "sistema" espressivo, perlomeno islamico, ricomposto anche dall'Impero dei Sultani; un impero e le sue adesioni, appartenenze a un sistema.

La funzionalità di simili intrecci (molteplici e duraturi: Venezia, i Persiani, gli Ottomani; o gli Ottomani, i Persiani, gli Arabi/Egiziani riconsiderati, riflessi in Laguna) si esplicherebbe allora anche nella "narrazione" raccolta, messa insieme, allestita a Venezia. Questa maniera di raccontare, descrivere, raffigurare è verosimilmente rivolta ai diversi stati, ai differenziati "Orienti", rapportati alle istituzioni della Serenissima, nell'agire di un governo dove, come d'altronde presso gli altri governi, si ragiona sulla propria statualità, tenuta per moralmente superiore in relazione agli statuti politici dei paesi confinanti, o coi quali occorra interagire secondo modalità variabili. Qui dunque, in sede di Laguna e di Adriatico, e di Mediterraneo orientale (con ricadute sul Continente), l'evocazione e la presentazione modulate, gonfie di lusinghe dei Persiani – non solo come potenziali alleati contro i "Turchi" – servirebbero a fornire una consistenza alla contrastata e via via riorganizzata visione dei

vicini Ottomani, possenti e detentori di territori e ricchezze immani, ma sottoposti a comparazioni intrecciate e penalizzanti. Risulterebbe quindi un poco sterile – politicamente, cioè eticamente, cioè esteticamente – un limitarsi, per quanto biunivoco, a contrapporre genericamente, Venezia ai Turchi, senza una riconduzione storica del veneto pensiero culturale, e certo strategico, a quel terzo polo, persiano, e islamico, che arricchisce e articola, oltre a una visione, o ricomposizione di un paesaggio, alla osservazione di un sistema culturale: ne deriverebbe un intreccio altresì narrativo. Resta che non è rara la lettura di brani dai toni seguenti, sulla Polis per antonomasia:

“(...) Quivi [a Costantinopoli/Istanbul] fiorirono le virtù dell’armi, le invenzioni delle scienze, le ragioni dell’arti, l’eleganza dello scrivere, la sapienza de’ savij, la prudenza de’ sacerdoti, le meraviglie de’ secoli, et li miracoli degli huomini. Hora la natura e la virtù pare habbiano nelle calamità nostre le giurisdizioni loro. Soggiacciono i Regni [ossia le antiche nazioni soggiogate dai sultani] miserabili e deserti a peregrini horribili spettacoli, [a dimostrare] come la barbara violenza habbia non solo estinte le virtù, l’armi, e le lettere, et ogni sorta di nobiltà di sangue insino dalle radici, & habbia ancora svelto ogni memoria di quelle opere illustri, lasciando tante, et sì belle campagne à povere genti (...)”²

Va aggiunto che nel corso di una ricerca dei percorsi di un lungo processo mirato a una presa di cognizione più obiettiva, purgata dei pregiudizi, di quelle realtà, e diretta a una raccolta di elementi linguistico-letterari creduti esemplari, succede

² Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, (in seguito: BNM), Ms. it., cl. VII, 882 (8505): “Descrittione dell’Imperio Turchesco del Rev.mo Monsignor Maffeo Veniero Arcivescovo di Corfù” (post 1584), c. 45r-v.

anche di leggere altre descrizioni, di un modo di recepire e trasmettere le visioni. Infatti, dopo la descrizione delle campagne, altri proseguono a commentare altre manifestazioni di cultura metropolitana:

“(…) Le fabbriche di Costantinopoli di fuori non appaiono, ma dentro sono bellissime, et fabbricate à loro modo che à me assai piace (...), le moschee, le sepolture, ponti (...), tutte cose per l’anima (...). Per il resto della terra, così in piano, come in colle, sono molte habitationi di Bassà, di Cadi, di Belarbei, d’altri Signori della Porta, et oltre la porta al loro modo fabbricate, che a me piacciono (...). Et mi paron belle fabbriche, la maggior parte à terreno, et alcune in solaro, però di poca Scala. Non appaiono di fuori, perché sono circondati de muraglie, dentro le fanno apparenza; quelle fabbriche, che di fuori appaiono sono le Moschee, le Cappelle [*Türbe*, Mausolei] dove sono le sepolture sue, li Imarath [complessi architettonici estesi], li Cavarsara [Caravanserragli], li lochi di studenti, et le sue Scuole, le stanze de’ putti con li suoi studij, con li lochi delli Maestri, et Lettori, tutti spesati, et salariati, ponti, bagni, fontane, campanilli è le Moschee, et tutto per le lemosine è fatto (...)”³

Ancora ammirazione, e ammissioni, inclini ai rimpianti per il ritardo (finto) con cui si sarebbe arrivati a quelle constatazioni: “(A Costantinopoli) sono le moschee di Sultan Baiazet, di Sultan Selim, & di altri Signori, le quali sono molto belle, et benissimo fabricate. Il che dimostra, che quando volessero, saprebbero anco essi far case, & palazzi magnifici, et sontuosi

³ Biblioteca del Civico Museo Correr, Venezia (in seguito BMC), Cod. Correr 1199, *Viaggio da Venezia a Costantinopoli*, compiuto nel 1550-’51, dell’ambasciatore straordinario Caterino Zen, cc. 89v-90r, (siamo nel luglio del 1550).

(...)”.⁴ Con tali premesse – sorrette da accettazione e nostalgia della disposizione paradigmatica delle forme urbane, urbanistiche della Polis – si può forse, dal nostro scorcio sulla ricezione veneta delle più ampie “espressioni” ottomane, sollecitare l’attenzione e rivolgerla a nuove forme cariche di valori condivisibili, ammessi, accolti nell’ambito culturale, comune e diversificabile e riconducibile a modelli affidabili, del mondo. Certo, concorrono alla costruzione, al disegno di un panorama siffatto determinate condizioni politiche: per esempio, dovrebbe essere vigente la pace, conquistata per vie diplomatiche o bellicose vincenti. Potrebbe spiegarsi anche così l’apparizione, dopo il 1683 – anno della disfatta ottomana sotto Vienna – della famosa *Letteratura* di G. B. Donà (1687), quell’opuscolo prezioso che, sia pur tradendo un senso di ritardo, tratta in maniera organica, o riveduta, riaggiornata, dei saperi, e dei posti del sapere, in quella Metropoli (e di riflesso nelle sue provincie).

“Si discorse, che mio [di G. B. Donà, destinato bailo alla Porta, 1680] pensiero esser dovesse, avvicinato che fossi a quel grande Colosso, il quale divorando gli altri, si rende sempre più complesso, e che fino al suddetto tempo non fù mai tocco da qual si sia Nazione impunemente. Fosse ad ogni modo la più precisa mia incombenza di scoprirvi il suo forte, & il suo debole, poichè il mondo in sé non contiene alcuna cosa di eterna. Fissato pertanto l’occhio sopra lo stesso, compresi a bastanza quello, che presi per appunto per soggetto della *mia Relatione* [del 1684] di quell’Imperio all’Eccellentissimo nostro Senato: Che quella Nazione non si ritrovi in quel vigore così grande, come aveva acquistata la riputatione d’esser invincibile;

⁴ F. Sansovino, *Del Governo et Amministratione di Diversi Regni et Repubbliche...*, A. Salicato, in Vinegia MDCVII, p. 37r-v.

Né ch'ella avesse tale rozzezza d'ingegno, e totale imperitia e nella cognizione delle scienze, e delle belle arti...".⁵

⁵ Cfr. *Della Letteratura de' Turchi*, Osservationi fatte da Gio: Battista Donado, Senator Veneto, fù Bailo in Costantinopoli, in Venetia, per A. Poletti MDCXXXVII, pp. 2-3, (corsivo nostro; in seguito: Donà, *Letteratura ...*). A proposito dell'operato del Donà, sul Bosforo e al suo ritorno in Laguna, cfr. P. Preto, *Venezia e i Turchi*, Firenze, Sansoni 1975, in particolare le pp. 340-351; Francesca Scarpa, *Da Venezia a Costantinopoli, da Costantinopoli a Venezia: Giovanni Battista Donà*, tesi di laurea, discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 1997-'98. L'opera turcologica di G.B. Donà va considerata in un più vasto contesto, dovuto all'intraprendenza di questo stesso autore. In quel medesimo torno di tempo, in funzione propedeutica, era stato allestito da Giovanni Agop il *Rudimento della Lingua Turchesca*, Venezia, Barboni 1685, (cfr. F. Scarpa, *Per la storia degli studi turchi e armeni a Venezia: il sacerdote armeno Giovanni Agop*, "Annali di Ca' Foscari", s. o. XXXIX (2000), pp. 107-130).

Va ricordato che il bailaggio del Donà a Costantinopoli dà luogo e impulso a una serie di opere e traduzioni da collocarsi in ambito turcologico. L'elenco potrebbe partire dal viaggio stesso: *Osservazioni fatte dal fu Dottor Antonio Benetti nel viaggio a Costantinopoli dell'Ill.mo et Ecc.mo Signor G. Battista Donado spedito Bailo alla Porta Ottomana l'anno 1680 e nel tempo di sua permanenza e ritorno seguito nel 1684*, Venezia, Poletti 1688. Vengono poi la *Raccolta curiosissima d'Adaggj Turcheschi*, trasportati dal proprio idioma nell'Italiano e Latino dalli Giovani di Lingua sotto il Baliaggio in Costantinopoli dell'Ill.mo & Ecc.mo Sig. G. B. Donado, e indirizzati da medesimi all'Ill.mo Sig. Pietro di Lui Figlio, Venezia, Poletti 1688; *Cronologia Historica, scritta in Lingua Turca, Persiana ed Araba da Hazi Halife Mustafa, e tradotta nell'idioma Italiano da Gio. Rinaldo Carli, Nobile Justinopolitano e Dragomanno della Serenissima Repubblica...*, Venetia, A. Poletti 1697, (cfr. in Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, il cod. or. 129 (=8): Mustafa ben Abdallah, *Tabulae Chronologicae*, Codex exaratus anno 1661; ma non ci pare che G. R. Carli si sia basato su questo ms. per la sua traduzione, e la "Cronologia"/*Taqvîm al-tevârîx* è opera che risale al 1058/1648 circa...); inoltre, il Donà, a p. 83 della sua *Letteratura* rimanda alla *Historia dell'acquisto di*

Rivediamo dunque determinati punti di quella imprescindibile “Relazione” rammentata, adoperata come parametro da G.B. Donà:

“(…) Presento la Relazione delle cose più rimarcabili del mio Baliaggio di Costantinopoli, per esecuzione puntuale anco in questa parte delle leggi più riguardevoli della Serenissima Repubblica (...).

“Primo. Rappresenterò se la Casa Ottomana si ritrovi per anco in quell’alto posto di autorità dispotica nella quale, con il corso di tante vittorie per molti secoli si trovava; ed insieme l’arte violentissima della tirannia (...). Ed è palese assai che questa dispotica ed alta autorità se l’abbia principalmente stabilita, con aversi posto in totale possesso nel dirigere le coscienze e disporre della religione a suo arbitrio: con che in certo modo rese l’armi sue nella guerra abbronzite da una disperata credenza e da un’inevitabile disposizione del destino.

“È noto ad ognuno che i Turchi di loro prima origine selvaggi e campestri, inoltrati nell’Asia con il valore ottomano, poiché si impadronirono di qualche squarcio di essa nella quale ritrovarono diverse sette e religioni trascelsero la Maomettana per le proprie genti, come più accomodata ad estendere una crescente dominazione, più facile per sedurre il *Popolaccio* coll’uso sregolato de’ sensi a crederla infallibile (...). Stimo però mio debito rendere noto, che nel dilatarsi da’ Monarchi

Seghdin,... autore Emir Hali, tradotta da Vincenzo Lio, stampato in Venezia 1682 (non vidi, ma cfr. Lucchetta, Francesca, *Lo studio delle lingue orientali nella scuola per dragomanni di Venezia alla fine del XVII secolo*, “Quaderni di Studi Arabi”, 5-6, 1987-1988, pp. 479-498, dove si cita BMC, cod. Cicogna 2793, “Lettere particolari del N.H. Gio. Batta Donado al NH Gio. Grimani, nel corso del suo bailaggio di Costantinopoli”).

stessi l'Imperio, conosciutosi necessario provvedere li popoli di chi li mantenesse in pace e polizia con la giudicatura, convennero dar mano alla erudizione e allo studio, e tollerare che si diffondesse una mezzana coltura d'animo non solo, che principiata per dovuta regola delle coscienze, con la lettura dell'Alcorano, s'è poi accresciuta in maniera che gli stessi Imperatori hanno eretto collegi, istituite scuole e letture pubbliche, aperte ed universali, così bene nella città di Costantinopoli che nelle città principali dell'Imperio e nelle terre e ville ancora, insegnandosi grammaticalmente le lingue Persiana ed Araba, per comprendere l'eleganza con la quale sta l'Alcorano spiegato e da cui ricevono tutti li punti della loro giudicatura così civile come canonica(...)”.⁶

Restano evidenti vuoi le cornici politiche di un quadro, vuoi le critiche, basilari alle scene e sequenze che in quel quadro sono disposte: anche attraverso la ripresa dei motivi “maomettani” dell'uso politico della religione, imperniati, in Europa, intorno alla invenzione della figura del monaco Sergio/Bahîrâ, apostata, e mentore del Profeta: il monaco, in una orazione a lui attribuita d'epoca rinascimentale, ossia machiavellica, consiglia a Muhammed – al fine immediato di spodestare l'imperatore Eraclio, 575-641– l'uso sregolato dei sensi e insieme l'uso politico della religione, o il dispotismo, esercitato sulle coscienze...⁷ Ma insieme risalta l'aspetto fondante della

⁶ *Relazione* di G.B. Donà, (agosto 1684), in Firpo, Luigi (a cura di), *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato*, XIII, *Costantinopoli (1590-1793)*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1984, pp. 293-298 (1079-1084).

⁷ Quel monaco Sergio, apostata, e mentore del Profeta, in una orazione a lui attribuita d'epoca rinascimentale, o “machiavellica”, consiglia a Muhammed (al fine immediato di spodestare l'imperatore Eraclio, 575-641)

religione, e quello composito dell'espressione letteraria, la quale viene ad essere collocata, benché in modo impacciato, in quella visione della cultura ottomana come parte di un "sistema" ampio e composito al quale non può restare estraneo neppure l'osservatore, o il "narratore" veneto, occidentale, memore delle radici di una propria eredità culturale. E già consapevole, in tale tinta ipocrita dell'assunzione, o ammissione di una simile complessità, non solo grazie all'aristotelismo, ma anche alla luce dei "Firmani", illuminati, vergati nei colori dell'oro e del rigore; specchi, dopo quelli redatti in greco, di una "scuola", o eredità anche bizantina, di quella lingua che riassumeva in sé tanti altri, non estranei linguaggi. Procediamo nelle letture:

"Ingannati da una falsa apprensione vollero creder molti, che i Turchi non applicassero ai Studi serii d'Istorie, ò agli ameni di belle lettere. L'anno 1688 per commissione dell'Ill.mo, & Ecc.mo Signor Gio: Battista mio Padre uscì alla luce un Opuscolo intitolato *Letteratura de' Turchi*; questo distinse le opinioni, cangiò il concetto ne' Letterati, e diede al genio di me Pietro Donado un eccitamento erudito di comprovarne tal verità. Osservai in detto piccolo libro un non breve registro d'Autori Monsulmani, che trattano di varie nobili scienze, ed arti; E per appagare questo mio non meno utile, che bel desiderio, uno ne fece tradurre l'Ecc.mo Signor mio Padre suddetto, in Testimonio bastevole della mia relazione sincera.

l'uso sregolato dei sensi e insieme appunto l'uso politico della religione, o il dispotismo, esercitato sulle coscienze; cfr. Tommasino, Pier Mattia, *L'Alcorano di Macometto. Storia di un libro del cinquecento europeo*, Bologna, il Mulino 2013, (cap. VII: "Scribendae Historiae Gratia. L'orazione del monaco Sergio al profeta Muhammad"), pp. 221-255.

Eccomi per tanto ad accompagnare sotto l'occhio di ciascheduno curioso la Cronologia dell'Origine del Mondo scritta da Mustafà Azi Halifè, che intitola Tacuimè, ò sia Epitome delle Storie Universali. Molti n'ammireranno lo stile, e molti gli scherzi inseritivi dall'Autore nella spiegazione (...).⁸

Il Traduttore, da parte sua, a presentare la propria fatica, a intrecciare i fili di una continuità, in un filone, scriveva rivolto al padre di Pietro: "(...) ho fedelmente tradotta la Cronologia Turchesca, dal barbaro all'Idioma Italiano. Si leggerà in essa Epitome tutto ciò, che d'Eroico, di singolare e di grande in cadaun secolo, hà saputo oprare l'Oriente, e V. E., che nel suo cospicuo Bailaggio di Costantinopoli si hà formata la vera massima della letteratura de' Turchi, goderà di vedere disingannato il Mondo della rea opinione, che non vi si conservi trà quei Barbari alcun seme d'erudizione...".⁹

Brani sensibili, indicativi di come sia utile ripensare, con la formazione di un contesto, al rilievo che vengono ad assumere certi passi compiuti in un paesaggio: "La Poesia viene pure praticata da' Turchi con molta abbondanza, (...) loro pure hanno come noi misura, armonia, e desinenza; e nelle stesse spiegano affetti, con pensieri, con concetti, e con eloquenza. Ricevono anco loro dal Persiano le galanterie del dire, come noi

⁸ Si rinvia alla succitata *Cronologia Historica scritta in lingua Turca, Persiana, & Araba*, da Hazi Halifè Mustafà.... Sul traduttore di questa opera, cfr. Infelise, Mario, *G. R. Carli senior, dragomanno della Repubblica, Acta Histriae*, V, 1997, pp. 189-198.

⁹ *Cronologia Historica* ..., cit., p. 9.

dal Toscano, ò sia Senese; e dall'Arabo come noi dal Latino la forza del dire succoso, e con decoro".¹⁰

Di lì, da quella istituzione di un confronto ritenuto degno, sarebbe trapelata la goccia distillata dalla cognizione rallentata e impreziosita, attraverso quei filtri cui si accennava. Filtri, ora fattori di occlusioni o censure, ora tessuto e testo attraverso le maglie e i colori dei quali colano gli umori più rarefatti: "(...) Dalla purpurea faccia / Dell'amato mio bene / Usciva à goccia à goccia / La cristallina linfa/ Dei sudori preziosi (...)".¹¹ E di qui sarebbe magari opportuno ripartire lungo quel cammino appena delineato, con prudenza, nello sviluppo di un discorso sul "tradurre a Venezia", ovvero sul trasporto e la ricezione di altre voci risonanti nella lista delle offerte editoriali al pubblico in quell'emporio, munito di apparati interpretativi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Firpo, Luigi (a cura di), *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato, XIII, Costantinopoli (1590-1793)*, Bottega d'Erasmus, Torino, 1984.

Infelise, Mario, *G. R. Carli senior, dragomanno della Repubblica*, *Acta Histriae*, V, 1997, pp. 189-198.

Lucchetta, Francesca, *Lo studio delle lingue orientali nella scuola per dragomanni di Venezia alla fine del XVII secolo*, "Quaderni di Studi Arabi", 5-6, 1987-1988, pp. 479-498.

Rothman, E. Natalie, "Interpreting Dragomans: Boundaries and Crossings in the Early Modern Mediterranean" in *Comparative Studies in Society and History*, 51, 4, 2009, pp. 771-800.

¹⁰ Donà, *Letteratura...*, cit., p. 6.

¹¹ *Ibid.*, p. 126, (trad. del dragomanno G. R. Carli), e cfr. pp. 6-7

- Rothman, E. Natalie, "Dragomans and "Turkish Literature": The Making of a Field of Inquiry", in *Minorities, Intermediaries and Middlemen in the Ottoman Empire*, ed. Nicola Melis. Special issue of *Oriente Moderno* 93, 2, 2013, pp. 390-42.
- Scarpa, F., *Per la storia degli studi turchi e armeni a Venezia: il sacerdote armeno Giovanni Agop*, "Annali di Ca' Foscari", XXXIX (2000), pp. 107-130.
- Tommasino, Pier Mattia, *L'Alcorano di Macometto. Storia di un libro del cinquecento europeo*, Bologna, il Mulino 2013.

PARTE SECONDA
ESPERIENZE DI TRADUZIONE

TRADURRE IL MITO KEMALISTA:
ANKARA DI YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU
Fulvio Bertuccelli

Questo contributo è una breve riflessione incentrata su *Ankara*, romanzo di Yakup Kadri Karaosmanoğlu pubblicato nel 1935 e tradotto in italiano nel 2012. Pertanto dopo un sommario profilo biografico dell'autore tenterò di offrire alcuni spunti sul romanzo analizzandone a grandi linee contenuto, stile e le loro implicazioni sul lavoro di traduzione.

Scrittore, giornalista, diplomatico e uomo politico Yakup Kadri Karaosmanoğlu è conosciuto come una delle voci più rappresentative della cosiddetta 'Letteratura Nazionale' (*Millî Edebiyat*) sviluppatasi negli anni delle tormentate vicende che segneranno il passaggio dall'Impero Ottomano alla Repubblica Turca. Proveniente dalla famiglia aristocratica dei Karaosmanoğulları, completa l'istruzione secondaria al Cairo, per iscriversi poi alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Istanbul. Nel 1908 prende parte a *Fecr-i Ati*, una corrente letteraria influenzata dal simbolismo francese, poi soppiantata dalla *Millî Edebiyat*. Abbandonato lo studio del diritto per la letteratura, nel 1919 Karaosmanoğlu sostiene attivamente il movimento nazionalista, collaborando con il governo di Ankara nella lotta contro gli eserciti stranieri in Anatolia e Rumelia. Parallelamente all'attività letteraria ricopre più volte la carica di deputato tra il 1923 e il 1931. Nel 1932 partecipa alla pubblicazione del periodico *Kadro*, espressione di un omonimo movimento intellettuale che ambiva a fare del kemalismo una radicale ideologia rivoluzionaria prendendo criticamente spunto

dalle antitetiche esperienze dell'Italia fascista e dell'Unione Sovietica.¹² Nominato ambasciatore in Albania dopo la chiusura della rivista – giudicata da influenti settori dell'élite repubblicana come un centro di diffusione di idee criptomarxiste – svolgerà incarichi diplomatici in diverse capitali tra cui Teheran e Praga. Abbandonata la carriera diplomatica nel 1955 collaborerà con il quotidiano *Ulus* ("Nazione"), vicino al Partito Repubblicano del Popolo (CHP). Dopo il golpe militare del 1960 sarà nominato membro della commissione con l'incarico di redigere la nuova costituzione. Dal 1965 fino alla sua morte nel 1976 dirigerà un'agenzia di stampa, continuando a collaborare con diverse testate.¹³ Karaosmanoğlu ha anche pubblicato diverse memorie incentrate sul primo periodo repubblicano e sulla propria esperienza politica, tra cui *Vatan Yolunda* (1958) e *Politikada 45 Yıl* (1968). Tra i suoi numerosi romanzi mi limito a ricordare *Kiralik Konak* (1922), *Nur Baba* (1922, trad. it. G. Bellingeri, *Nur Baba*, Adelphi, Milano 1995), *Yaban* (1932, trad. it. A. Scalero, *Terra matrigna*, Mondadori, Roma 1945) e, infine, *Ankara* (1934, trad. it. F. Bertuccelli, Mesogea, Messina 2012). *Ankara* è un romanzo che segna la piena maturità nella produzione letteraria di Yakup Kadri, un affresco storico degli anni della costruzione della Turchia moderna dalla penna di un intellettuale che ha vissuto in prima persona la guerra di

¹² Sul movimento Kadro e il dibattito politico di quegli anni si vedano, Giacomo Carretto, "Polemiche tra Kemalismo, Fascismo e Comunismo negli anni '30", *Storia Contemporanea*, VIII/3, settembre 1977, p. 489-530; Fulvio Bertuccelli, "Una codificazione del kemalismo come ideologia: il movimento Kadro", *Oriente Moderno*, 93(2013), pp. 144-175.

¹³ Per un profilo più ampio si veda Birsan Atalay, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu" in Ahmet İnel (ed.), *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Kemalizm*, İletişim, İstanbul 2001, pp. 430-441.

Liberazione e la modernizzazione del paese di cui Mustafa Kemal Atatürk è stato simbolo. *Ankara* non è semplicemente un'opera permeata da una profonda passione politica ma è anche il primo romanzo utopico nel panorama della letteratura turca. L'opera narra la storia di Selma, una giovane donna di Istanbul, la cui vicenda umana, amorosa e politica si inserisce in tre diversi archi temporali che corrispondono alle tre parti di cui è composto il romanzo: gli anni della guerra di Liberazione (1919-1922), il primo periodo repubblicano e in particolare gli anni tra il 1926 e il 1928, e gli anni che vanno dal 1937 al 1942 ossia la componente più propriamente utopica del romanzo. Come tento di mettere in evidenza tale tripartizione del romanzo non ha valenza prettamente narrativa ma ha importanti conseguenze anche sulla scelta del registro linguistico e stilistico ai fini della traduzione italiana.

Selma, moglie del direttore di banca Ahmet Nazif, proviene da una famiglia di funzionari di medio rango che, nell'Istanbul occupata dalle truppe inglesi, nutre evidenti simpatie per il governo di Ankara. Come molte sue coetanee anche Selma segue il marito che continua a svolgere il proprio lavoro al servizio della causa nazionalista. Per la protagonista l'incontro con la nuova realtà anatolica è tutt'altro che idilliaco. La cruda realtà e le misere condizioni di vita degli abitanti della città minacciata dai bombardamenti si pone in stridente contrasto con gli agii e la raffinatezza tipici della capitale imperiale. Lo scenario in cui si trova catapultata Selma e il profondo senso di estraneità della donna nei confronti degli abitanti della città, ancorati a valori tradizionali, è descritto da Karaosmanoğlu con una minuziosità quasi documentaria sin dalle prime pagine del romanzo. La descrizione dell'ambiente in cui si trova la nuova abitazione di Selma ne può essere un esempio:

“Improvvisamente fuori si levò un rumore così violento che persino Nazif fu costretto a svegliarsi e a sollevare la testa. [...] La donna corse alla finestra. Stavolta il rumore non proveniva dalla strada, ma dal cortile che avevano in comune con i proprietari della casa e che era, al tempo stesso il luogo dove si riversavano i liquami di entrambe le abitazioni. La giovane donna ricordò con quale disgusto lo aveva attraversato, la prima volta che erano entrati in casa. Di nuovo la stessa scena. Un rigagnolo untuoso di acque di rigovernatura, correva dal portone verso l'esterno. Ovunque aleggiava l'olezzo della latrina, una sorta di garitta di legno che stava poco più in là. Le fasce dei neonati pendevano allineate su un filo e in tutto questo, un uomo stava picchiando una donna. La donna in questione non fiataava nemmeno. In compenso nella casa, si sentivano altre donne gridare al posto suo, mentre fuori, l'uomo ribatteva con urli aspri e violenti. Di tanto in tanto a queste voci si aggiungeva lo scalpito degli zoccoli della poverina che si dibatteva per schivare i colpi. A un certo punto si vide una pentola rotolare. [...] Selma ferma davanti alla finestra esclamò tra il serio e il faceto:

“Caro, guarda che situazione! A quanto pare il nostro padrone di casa picchia la moglie”.

“Di sicuro non gli avrà preparato in tempo la colazione” rispose Nazif con l'aria indifferente”.¹⁴

¹⁴ “Ansızın, dışarıda öyle müthiş bir gürültü daha koptu ki, Nazif bile uyanıp başını kaldırmak zorunda kaldı ve bu sefer karısına: “Ne var? Ne oluyoruz?” sualini sormak ona düştü. Karısı pencereye koştu. Bu defa gürültü, sokak tarafından değil, evin avlusundan geliyordu. Ev sahipleriyle ortaklaşa kullandıkları bu avlu aynı zamanda her iki evin bütün pis işlerinin görüldüğü yerdi. Genç kadın, eve ilk girdiği anda buradan ne kadar

Come si evince da questo passo lo stile che Karaosmanoğlu utilizza per descrivere questo scenario misero è scarno, crudo ma attento ai dettagli. Dal punto di vista della traduzione italiana si è tentato di preservare lo stile essenziale, mantenendo gli arcaismi che rimandano alla dimensione cronologica in cui è concepita l'opera. A questo proposito si veda per esempio l'utilizzo del termine "garitta" in luogo del più generico casupola per rendere il turco "Nöbetçi Kulubu", oppure l'utilizzo di "fasce per i neonati" per "çocuk bezleri" in luogo del più contemporaneo termine "pannolini". Tuttavia si è deciso di eseguire in qualche caso una riorganizzazione dei periodi al fine di ottenere più scorrevolezza nella lingua di destinazione. L'estraneità di Selma nei confronti la realtà di Ankara viene trasformato dall'incontro con un'affascinante figura maschile, il maggiore Hakkı Bey. Eroe delle forze nazionaliste, dall'apparenza e dai modi occidentali, il militare mostra tuttavia una risolutezza e una devozione implacabile quando è in discussione la causa nazionale. Sarà il crescente ascendente

tiksinerek geçtiğini hatırladı. Gene aynı hal. Bulaşık sulariyle yağlanmış bir oluk sokak kapısının altından dışarıya uzanıyor.

Onun biraz ötesinde tahtadan bir nöbetçi kulübesini andıran aptesaneinin kötü kokusu dağılıyor ve bir ipte sıra sıra çocuk bezleri sarkıyordu. İşte, bunların altında bir adam, bir kadını dövüyordu. Dövülen kadının hiç sesi çıkmıyordu. Fakat, içerden baska kadınların onun hesabına bağırışıkları işitiliyor, beri yandan döven adam da karık ve kart bir erkek bağırışıyle karşılık veriyordu. Bu seslere arasıra herifin elinden kurtulmağa çabalıyan zavallı kadının nalın takırtılatı karışmakta idi. Derken bir tencere yuvarlandı. [...] Pencerenin önünde duran genç kadın gülmekle ağlamak arasında: "Ayol, bu ne hal!..." diye söylendi; "Baksana, galiba bizim ev sahibi karısını dövüyor".

Nazif, kayıtsız kayıtsız: "Mutlaka, sabah kahvaltısını vaktinde yetiştirmemiş olacak" dedi.", *ivi*, pp. 10-11.

esercitato da Hakkı Bey a provocare una radicale trasformazione di Selma con la città e i suoi abitanti. La donna diviene così una fervente nazionalista che partecipa attivamente alla lotta lavorando come infermiera di campo, a suo agio ormai in quello scenario misero, ma insieme puro, che tempo prima la faceva sentire aliena. Allo stesso modo la remissività e la codardia di Nazif di fronte alla minaccia rappresentata dal nemico greco alle porte della città provocano in Selma una progressiva disillusione nei confronti del marito che la porterà alla separazione.

La seconda parte del romanzo si apre con uno strano risveglio in una lussuosa abitazione nel quartiere di Yenışehir. Selma è divenuta moglie di Hakkı Bey, affermato membro del consiglio di amministrazione di una grande azienda dopo il congedo. La vita di Selma ormai parte della ricca borghesia cittadina procede tra balli, feste in cui si consumano alcolici in modo smodato. Anche la relazione con Hakkı Bey sembra aver perduto l'ardore di un tempo. Dismessa l'uniforme il fiero militare di un tempo si è trasformato in un borghese opportunisto pronto a perseguire l'arricchimento personale e prigioniero di un ideale di modernità declinato esclusivamente sulla dimensione esteriore del vivere sociale. Autoritario e sfacciato nel rapporto con la moglie Hakkı Bey intreccia perfino una relazione con la moglie dell'ambasciatore tedesco ferendo Selma "nella sua femminilità e nel suo orgoglio nazionale"¹⁵. La donna soffre quindi una profonda crisi di identità. È infelice del ruolo parassitario impostole dal marito e dalla nuova élite affarista, e allo stesso tempo le è impossibile a ritornare alla vecchia vita spartana vissuta nel quartiere di Tacettin dove ormai, con i suoi vestiti alla moda, è nuovamente percepita estranea. Yakup Kadri,

¹⁵ Y.K. Karaosmanoğlu, *Ankara*, cit., p. 172.

attraverso la vicenda di Selma, offre un ritratto impietoso della borghesia turca e del generale clima di degenerazione sociale della fine degli anni '20, mettendo in rilievo la distanza tra la nuova élite e le masse rimaste abbandonate ai valori tradizionali. Questo passo può essere utile a comprendere come lo scrittore si dedichi anche in questo caso alla descrizione di una città attraversata da uno sviluppo febbrile, tanto rapido quanto disordinato, che riflette d'altro canto la confusione culturale dei personaggi che la abitano:

“La nuova Ankara cresceva a un ritmo vertiginoso. Nell'area tra Taşhan e Samanpazarı, fino a Cebeci, a Yenışehir e a Kavaklıdere i palazzi, le case e gli edifici pubblici si moltiplicavano come se spuntassero dal terreno come funghi. Naturalmente ciascuno di essi aveva forme e colori di diverse legati alle competenze del costruttore e al gusto del committente, tuttavia a un occhio più attento risultava evidente che quasi tutti erano caratterizzati da uno stile architettonico esotico. Ad esempio le ville che si estendevano da Yenışehir a Kavaklıdere era impossibile non imbattersi in edifici abbelliti con torrette e gronde. [...] I palazzi e gli edifici pubblici del centro invece somigliavano alle residenze degli antichi raja indiani. Alcuni di loro con le loro finestre ogivali e le gronde quadrate dipinte d'oro e di verde sembravano una grossolana imitazione dell'architettura della medrese o delle mense pubbliche di epoca ottomana. Per fortuna questa tendenza, determinata dalla mancanza di esperienza e di gusto dei primi anni, improvvisamente cedette il posto all'architettura moderna. [...] Le facciate di numerosi edifici, come i volti degli uomini turchi che ormai avevano preso a radersi la barba e i baffi, cambiavano, diventavano più semplici e pulite. Tuttavia quando

ci si introduceva all'interno delle case, questo gusto moderno stranamente degenerava, diventava quasi rococò. Un intonacatore ungherese introdusse la moda di colorare le pareti con motivi stampati. D'altra parte gli arredatori di Beyoğlu, con decorazioni ben più tragiche di quei motivi, trasformavano gli interni in qualcosa di terrificante".¹⁶

L'utilizzo di periodi più lunghi e il contrasto con l'ambiente che fa da sfondo alla prima parte del romanzo comporta, tanto nell'originale quanto nella traduzione italiana, un sensibile

¹⁶ "Yeni Ankara başdöndürücü bir süratle inkişaf ediyordu. Taşhan'ın önünden Samanpazarı'na, Samanpazarı'ndan Cebeci'ye, Cebeci'den Yenışehir'e, Yenışehir'den Kavaklıdere'ye doğru uzanan sahalılar üzerinde, apartmanlar, evler, resmi binalar, sanki, yerden fıskırırcasına yükseliyordu. Bunların her biri yapanın bilgisine ve yaptırmanın zevkine göre bir takım şekiller ve renkler almakla beraber, dikkatli bir göz için, hemen hepsine birden hakim olan exotique mimari tarzının sırttığı da aşıkardı. Mesela, Yenışehir'den Kavaklıdere'ye doğru sıralanan villalar arasında kulesiz, saçaksız binalara rasgelmek mümkün değildir. [...] Şehir içindeki, apartmanların, resmi binaların ise kadim Hint Racialının saraylarından hiç farkı yoktu. Bazıları da ogival pencereleri, yeşil renkli yıldız murabbalı saçaklarıyla Osmanlı devrinin medrese ve imarethane mimarisinin soysuzlaşmış bir devamı gibi idi. Lakin, bereket versin ki, ilk yılların acemiliği ve zevksizliği yüzünden meydana alan bu cereyan, birdenbire yerini modern mimariye bıraktı. Villaların kuleleri ogival pencereler mustatil olmağa ve yeşilli yıldızlı saçlar ortadan kalkmağa başladı. Birçok binanın cepheleri, sakalını bıyığını traş eden bu adamların yüzleri gibi değişiyor, düzelip sadeleşiyordu. Fakat, bu modern zevki evlerin içine doğru sokulurken acayip bir soysuzluğa uğruyor, adeta rokokolaşıyordu. Bir Macar sıvacı, duvarları, ıstampa nakışlarla boyama modasını getirdi. Öbür taraftan Beyoğlu mobilyacıları, bu duvarların estetiğinden daha fed eşya tarzlarıyla, evlerin içini adeta bir kabus havasına buladılar", *ivi*, pp. 142-143.

adeguamento del registro linguistico e di uno stile nel complesso più elaborato.

Selma, prigioniera di questo mondo artefatto, riuscirà a liberarsi grazie all'incontro, in una delle numerose occasione mondane, con Neşet Sabit un giovane scrittore idealista conosciuto tempo addietro, durante gli anni della guerra di Liberazione. Anche Neşet Sabit vive con disagio l'atmosfera sociale dei primi anni '20 e intrattenendo lunghe discussioni con la donna farà prendere coscienza della propria condizione. È il legame con quest'uomo più giovane di lei, animato da una fervente passione politica a fare maturare la decisione di separarsi definitivamente dal marito.

Il contrasto tra la prima parte del romanzo, scarna e cruda, e la seconda parte dell'opera, elaborata fino all'eccesso viene superato dalla terza parte che chiude l'opera. Qui ritroviamo Selma, insieme a Neşet Sabit, commossa mentre Mustafa Kemal Atatürk arringa la folla in festa. Nella nuova e utopica Ankara, non c'è più posto per la società corrotta di un tempo. Gli affaristi e gli speculatori sono ormai scomparsi, travolti da una rivoluzione in ogni ambito della vita sociale. La nazione intera è impegnata in un colossale progetto di emancipazione politica, culturale ed economica. Selma e Neşet Sabit sono pienamente votati alla causa e riescono finalmente a vivere pienamente, perennemente in attività, conducendo un'esistenza purificata da ogni vizio. Dal punto di vista dello stile narrativo se la prima e la seconda parte dell'opera si dimostrano due varianti di uno stile descrittivo minuzioso e documentario, nell'ultima sezione la principale assistiamo a repentini passaggi da uno stile ricercato, quasi aulico, che si può riscontrare in idealizzate descrizioni del paesaggio anatolico a uno stile freddo, talvolta macchinoso che spesso sconfina nel gergo

burocratico. La componente utopica del romanzo, in cui Yakup Kadri si dilunga a elencare le direttive necessarie a costruire la società egualitaria e disciplinata che l'élite kemalista avrebbe avuto il compito di costruire a spese forse dell'organicità e della cura stilistica, è stata non a caso sottoposta a un ferreo giudizio della critica.¹⁷ Nel lavoro di traduzione tenendo ferma la necessità di aderire all'originale, è stato necessario misurarsi con la confusione causata dalla mescolanza di questi diversi stili. Ne è un esempio questo brano, una delle frequenti descrizioni idealizzate della campagna anatolica:

“Le macchine funzionavano come creature dotate di intelligenza e volontà, e il loro creatore ossia l'uomo sembrava governare tramite esse gli oggetti e la natura, raggiungendo il più alto livello di perfezione. I contadini avanzavano di cotone come in un mare spumeggiante, raccogliendo i batuffoli che sembravano minuscoli turbanti, e poi cantando allegramente salivano in fila sui treni diretti verso le fabbriche. Era l'episodio più lieto di una sorta di poesia bucolica”.¹⁸

Come si nota ai fini della maggior scorrevolezza della versione italiana, come accade spesso nella traduzione dei periodi più elaborati dal turco è stato necessario intervenire spezzando in

¹⁷ Fethi Naci, *Yüz Yılın Yüz Romanı*, Istanbul, Adam Yayınları, 2002, p. 110.

¹⁸ “Makinalar, idrak ve irade sahibi mahluklar gibi işliyordu ve bunların yaradıcı olan insan, eşya ve tabiat üstündeki hükmünü bunlar vasıtasıyla yürütürken mukadderatının en yüksek mertebesine erişmiş görünüyordu. Göz alabildiğine köpüklenmiş bir deniz manzarasını andıran pamuk tarlaları bunların küçük küçük kavuklara benzeyen kozaları, bunlar arasında dolaşan ve bunları toplayıp küfelere yerleştiren köylülerin neşeli şarkları; bunların sıra sıra vagonlar içinde fabrikalara doğru seyahatleri bir rüstai neşidenin ruha ferah veren epizotları idi...”, Y.K. Karaosmanoğlu, *Ankara*, cit., pp. 201-202.

due il secondo paragrafo, altrimenti estremamente problematico.

In conclusione vorrei brevemente esporre la ragione che mi ha portato a proporre la traduzione di questo romanzo. Certamente *Ankara* non è l'opera più fortunata di Karaosmanoğlu. Le frequenti cadute di stile, i punti oscuri nell'intreccio narrativo, denotano come la principale preoccupazione dell'autore sia la funzione sociale e didattica dell'opera costellata di esplicite direttive morali e politiche. Tuttavia *Ankara* come pochi altri romanzi riesce a offrire una panoramica ampia ma allo stesso tempo essenziale delle complesse vicende che hanno segnato la nascita e i primi anni della Turchia moderna. L'opera si dimostra una testimonianza preziosa per comprendere le aspettative e i sogni delle frange più radicali dell'élite kemalista e, per quanto fortemente permeata di retorica nazionalista, riesce a volgere uno sguardo critico su alcuni dei nodi centrali che ancora oggi segnano la fisionomia sociale e culturale della Turchia contemporanea.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Atalay, Birsen, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu" in Ahmet İnel (hzrl.), *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Kemalizm*, İletişim, İstanbul, 2001, pp. 430-441.
- Bertuccelli, Fulvio, "Una codificazione del kemalismo come ideologia: il movimento Kadro", *Oriente Moderno*, 93 (2013), pp. 144-175.

Carretto, Giacomo, "Polemiche tra Kemalismo, Fascismo e Comunismo negli anni '30", *Storia Contemporanea*, VIII/3, settembre 1977, pp. 489-530.

Naci Fethi, *Yüz Yılın Yüz Romanı*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002.

TRADURRE AHMET HAMDI TANPINAR
Fabio Salomoni

La mia storia con lo scrittore Ahmet Hamdi Tanpınar è la storia di una folgorazione che ho avuto quando sono arrivato in Turchia e ho cercato, faticosamente, di leggerlo per la prima volta. Una folgorazione di natura sociologica. Ebbi l'impressione all'epoca di trovarmi davanti a un libro, *L'Istituto per la Regolazione degli Orologi*, che, per la prima volta, prendeva in esame con una lingua e uno stile molto divertente, alcune delle questioni più importanti della storia della Repubblica turca, in particolare il passaggio dall'impero ottomano alla Repubblica.

Visto che i sociologi turchi non se ne sono occupati, o chi l'aveva fatto era rimasto ai margini del dibattito, è toccato ad uno scrittore indagare la relazione della Turchia repubblicana con il passato ottomano. Questo gli è costato molto dal punto di vista personale perché, per moltissimi anni, Tanpınar, per le tematiche che affrontava e per la lingua che ha utilizzato, è stato sbrigativamente bollato come conservatore e reazionario, agli antipodi rispetto alla ideologia della Repubblica. Lo stigma del conservatore ha tenuto le sue opere per lungo tempo lontano dal grande pubblico, sostanzialmente confinandolo in un ambiente che paradossalmente ne aveva appunto fatto una sorta di bandiera, appunto conservatrice e nazionalista. A scoprire o meglio a sdoganarlo per il grande pubblico e per la sfera pubblica "laico-repubblicana" sono stati alcuni critici *mainstream* a metà degli anni Ottanta. Successivamente, e in particolare negli anni Duemila, i suoi romanzi hanno superato tutti gli steccati e sono diventati oggetto di consumo di massa; Tanpınar è letto e citato da lettori, e non solo, dalle più

disperate origini e tendenze. In qualche modo possiamo parlare di Tanpınar come autore di moda. Questo è un segno di come siamo in una fase post-nazionale, post-repubblicana, in cui è possibile porsi delle domande rispetto alla questione del passato.

Una condanna che ha colpito Tanpınar appare sbrigativa e soprattutto difficile da motivare quando osserviamo da vicino la sua biografia di Tanpınar.

Tanpınar ha una biografia fuori dall'ordinario: era figlio di un funzionario ottomano, un giudice (*kadı*). Ha girato molto l'impero ottomano nella sua giovinezza. Ha vissuto nel nord dell'Iraq, seguendo il padre è stato anche a est della Turchia, sul Mar Nero. È diventato insegnante di liceo e ha lavorato in molti luoghi della Turchia. È stato poi un deputato del partito CHP negli anni Quaranta, in altre parole del partito che incarnava la Repubblica e i suoi valori. Pur considerando la pluralità di posizioni contenute in un partito che fino al 1946 è stato l'unico partito sulla scena, difficile conciliare questa scelta con il ritratto di un intellettuale semplicemente dipinto come un nostalgico del passato ottomano e un nemico della Repubblica e del suo progetto modernizzatore e laico. Ebbe una vita complicata, interessato allo spiritismo, andò a Parigi provò l'esperienza dell'ipnosi. Aveva una relazione molto personale con la religione e non disdegnava né il *rakı* e nemmeno le droghe. In particolare, se consideriamo come il consumo e le pratiche della vita quotidiana, gli stili di vita, nella Repubblica siano stati, e sono tuttora, "politici", segni di una appartenenza, di una scelta di campo nella contrapposizione laici-conservatori, il *rakı*, l'alcool sono il simbolo, l'ostentazione della appartenenza al campo della modernità e della repubblica. La passione di Tanpınar per il *rakı* appunto – una passione che

impregna per così dire anche tutti i suoi romanzi – mal si concilia appunto con lo stereotipo del conservatore.

Tuttavia questo stigma di conservatore ha contribuito a che si creasse attorno a Tanpınar e alle sue opere, una specie di conventicola che aveva il monopolio della trasmissione della memoria, al cui centro si trova una casa editrice dal nome significativo che è anche una presa di posizione, *Dergâh*, perché si riferisce al luogo in cui si riunivano le confraternite religiose. Questa sorta di monopolio gestito dalle persone attorno a Dergâh è durato finché non vi è stata la riscoperta di Tanpınar da parte di una casa editrice di segno politicamente diverso, la Yapı Kredi Yayınları, appartenente a una delle banche e delle fondazioni più importanti della Turchia, che pubblicò i romanzi di Tanpınar scatenando la battaglia legale con l'altra casa editrice. Per alcuni anni la questione finì in tribunale; situazione paradossale. In fondo per un autore che amava situazioni paradossali e surreali, succedeva che il paradosso lo perseguitasse anche dopo la sua morte. In seguito, a partire dagli anni Duemila, Tanpınar è diventato quasi autore di moda. Interessante sarebbe la discussione di cosa questa riscoperta comporti, comprese letture parziali, piegate di nuovo a specifiche posizioni politiche. Questa riscoperta è conseguenza della fase post-nazionale, o post-prima repubblica, che vive la Turchia in quella quale la questione del passato, di come la Repubblica si sia relazionata con il passato e l'eredità ottomana è diventata centrale.

Tanpınar è stato autore molto prolifico, ha scritto cinque romanzi, tra i quali, oltre *L'Istituto per la regolazione degli orologi*, spicca *Huzur*, nel quale regna un'atmosfera nostalgica che ha come protagonista indiscusso Istanbul, ed è il suo romanzo più amato in Turchia. Oltre ai romanzi e le poesie, un

volume di difficile classificazione ma estremamente affascinante come *Beş Şehir*, una storia della letteratura turca oltre che a molti articoli scritti per giornali, incluso lo storico quotidiano *Cumhuriyet*.

L'Istituto per la regolazione degli orologi però non è solo un romanzo sociologico. Lo definirei prima di tutto una collezione, un caleidoscopio di personaggi. Il personaggio principale è Hayri İrdal: un signore che, arrivato ad una certa età, decide di mettere nero su bianco le memorie della sua vita, non perché pensi che la sua vita abbia un qualche interesse particolare, ma per rispetto, per rendere omaggio ad una persona scomparsa, che ha incrociato la sua vita e l'ha trasformata.

Hayri İrdal ricostruisce la sua biografia che fondamentalmente coincide con la transizione dal mondo ottomano alla Turchia moderna; un passaggio che non ha solamente una dimensione temporale ma anche spaziale. La biografia personale e la biografia nazionale si intersecano.

Il protagonista è un personaggio dell'Istanbul popolare, che cresce in tutta libertà per la strada, con una relazione complicata con la famiglia, dominata, ossessionata, dalla figura inquietante e onnipresente di quest'orologio a pendolo. L'infanzia di Hayri è un'infanzia libera, ci sono molte riflessioni sull'essere liberi da bambini. Incontra una serie di altri personaggi che lo formano intorno a questa grande storia dell'orologio e del tempo.

La storia si svolge nell'Istanbul storica, nella penisola storica. Ci sono continuamente citazioni di moschee, chiese cristiane, luoghi e spazi legati alla storia ottomana. Questo è, infatti, un aspetto molto interessante perché, diventato grande, incontrerà questo personaggio moderno, che ha capito tutto della vita e che sa come fare successo, mettendo in piedi questo straordinario

istituto della regolazione degli orologi. Perché, come fa notare, il protagonista: “Io mi accorgo girando per Istanbul che tutti gli orologi segnano un orario diverso l’uno dall’altro”.

Si cerca, quindi, di ordinare il mondo secondo dei criteri razionali e moderni. Quest’impresa si muove in un altro contesto spaziale, lui lascia la parte storica d’Istanbul, in particolare il caffè che lui frequenta, entrando in uno spazio moderno, arrivando a Beyoğlu, quartiere di cui cita poco. Rimane tutto sospeso nell’aria, senza riferimenti spaziali, così quello che è moderno sembra paradossalmente più confuso. Tuttavia, resta interessante perché ci fornisce delle informazioni sulla Beyoğlu di quel tempo, i primi decenni del Novecento. Ci sono accenni alle ballerine russe in fuga dalla rivoluzione del 1917, ci sono riferimenti alla presenza di italiani, a ragazze di origine italiane e dei loro viaggi in Italia alla ricerca delle radici familiari. Ad una trasformazione temporale che è anche culturale, corrisponde una trasformazione dello spazio di ambientazione del romanzo. Il periodo ottomano è inserito nella penisola storica mentre quello repubblicano ha come palcoscenico Beyoğlu.

Ad aggiungere un altro elemento surreale, perfettamente in linea con lo spirito dell’autore e del libro, c’è la storia della sua pubblicazione. Lui pubblicò questo romanzo a puntate su un giornale di Istanbul negli anni Cinquanta; all’inizio degli anni Sessanta li rimise in ordine, ci ricostruì un romanzo e dopo averci lavorato per due anni lo pubblicò per poi morire poco dopo.

Uno dei problemi principali è la lingua che usa, perché Tanpınar per ragioni stilistiche ma anche “politiche” fa una scelta di campo abbastanza forte: cerca di conservare una lingua che abbia molti richiami del passato ottomano, utilizzando

molte parole del lessico arabo o persiano. Ha scelto di pescare nel lessico degli equivalenti che avessero una storia. Si trovano anche parole di origine più recente arrivate con la modernità, anche parole italiane come, ad esempio, *kalantor* che deriva dall'italiano "galantuomo". Non erano poche le parole che venivano dall'italiano anche prima della Repubblica.

Uno dei problemi che pone tradurre Tanpınar, quindi, è questo utilizzo di un lessico che non è accessibilissimo, anche se per molti lettori turchi, attraverso un minimo di esercizio etimologico, è sempre possibile coglierne i significati. Questo è un problema soprattutto per chi turco non è.

Questo è un problema per il traduttore, in particolare se non si tratta di un traduttore professionista. Tradurre, tecnicamente, per scendere a un livello pratico, significa quindi lavorare costantemente con un dizionario etimologico turco al fianco.

Le difficoltà della lingua di Tanpınar non sono solo lessicali. Sono le frasi con una struttura molto complessa, senza nessuna punteggiatura, ricchissime di subordinate ed incisi, frasi lunghe di sei, sette o otto righe. Spesso il senso non è immediato e bisogna decidere cosa farne di queste frasi. Il traduttore si ritrova queste otto righe, con qualche virgola e nessun punto e deve decidere cosa fare.

La mia scelta, come tutte le scelte opinabile, è di lasciare per quanto possibile la stessa struttura, evitando di spezzare in frasi più brevi un periodo che, a volte, arriva ad essere di 10-15 righe. Io credo che, soprattutto nel caso della lingua turca che appartiene ad un'area molto più lontana rispetto a lingue romanze, il lettore debba sentire che si sta muovendo in un universo diverso, che ha delle logiche diverse, sebbene il rischio sia di rendere la lettura, il piacere proprio della lettura più faticoso. Così un periodo che occupa, diciamo, otto righe, io

tenderei a tradurlo lungo otto righe con una serie di virgole e di incisi, di subordinate e quant'altro. Questo dà a chi sta leggendo il senso diretto di star avendo a che fare con l'alterità, con il diverso. Per lo stesso motivo lasciare parole nel testo parole nell'originale, ad esempio *kuruş*, centesimo, ricorda al lettore che sta navigando in uno specifico contesto linguistico e universo culturale.

Il problema si pone una volta che il lettore confronta con il testo tradotto. Io ho l'impressione che tutto sommato funzioni, mantenendo queste caratteristiche invariate il più possibile; ci si accorge che si sta leggendo un romanzo turco, che si sta parlando di un contesto diverso soprattutto per la prospettiva storica. Perché in fondo è un romanzo storico, e non è ambientato nel contemporaneo.

Qual è la relazione che il traduttore instaura con il testo? Nel mio caso nasce da un innamoramento per il testo, per alcuni personaggi, per l'atmosfera generale che ne esce e cattura il lettore.

In una parte ambientata in un caffè, ad esempio, si tratta della sua formazione, quando lui diventa grande, si sposa e muore la moglie, e finirà per essere portato in tribunale perché accusato di circonvenzione di incapace e il tribunale deciderà che dovrà essere seguito da un medico dell'ospedale dall'istituto di medicina legale. Lo spediscono lì, una sorta di prigione e si trova con un giovane medico, un altro dei personaggi belli del romanzo, che ha studiato a Vienna dove a quell'epoca si era formata la psicanalisi; era poi tornato a Istanbul ed era

frustratissimo perché avrebbe voluto applicare la teoria e la pratica psicanalitica appresa a Istanbul ma non vi era modo.¹

Il romanzo tocca un aspetto particolare della modernizzazione-occidentalizzazione, ovvero le resistenze alla ricezione di nuovi modelli culturali e le frustrazioni che crea nei modernizzatori. È il caso del dottor Ramiz, formatosi all'università di Vienna, questo dottore felice di essersi trovato un paziente perché è riuscito a convincere il suo superiore a lasciargli provare la tecnica psicoanalitica. Felicissimo lo costringe all'analisi, ma è un'analisi un po' surreale perché il paziente non reagisce, così che spazientitosi gli prescriverà una ricetta in cui gli ordinerà di sognare in un certo modo.

In questa fase Hayri İrdal si trova vedovo, con due figli a carico, di cui si dimenticherà per rifugiarsi la sera nel caffè. Ci sono grandi caratteri umani in questo libro, ma ci sono anche grandi descrizioni di ambienti e atmosfere, quella assolutamente *sui generis* del caffè di Şehzadebaşı, che è una parte tra Aksaray e Fatih nella penisola storica, il quartiere in cui Tanpınar stesso è nato – è un esempio assai eloquente. Un caffè tipicamente turco perché c'è una dimensione della partecipazione comune e dell'oralità che nella cultura turca è molto forte. Ritrovarsi intorno ad un tavolo – si tratti di un caffè nel quale si consumi *çay* oppure di un *meyhane* dove regna il rakı – e chiacchierare sono momenti fondamentali della cultura turca. La parola, lo scambio comunicativo, lo stare insieme intorno a una tavola sono elementi fondamentali e questo caffè è un coacervo, assolutamente delirante, fatto di personalità molto diverse tra loro che in qualche modo rappresenta per il protagonista, in

¹ Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Yapı Kredi Yayınları, Istanbul, 1961; 2000, pp. 127-128; trad. it. *L'istituto per la regolazione degli orologi*, Einaudi, Torino, pp. 158-159.

balia di sé stesso e delle sue difficoltà a diventar grande, il luogo dove ci si rifugia tutte le sere cercando di dimenticarsi tutte le difficoltà.

Questo è sicuramente un momento particolarmente fascinoso del romanzo dove si descrive la fauna eterogenea che frequenta questo caffè: quindi ci troviamo di fronte a dei ricchi ereditieri, commercianti di poco successo anzi falliti, *müflis*, parola araba poco utilizzata nel turco di oggi, poeti di basso livello, giornalisti, professori, uomini politici. E in questo caffè si parla di tutto, compreso di dongiovannismo, pederastia, di storie para-pornografiche.... Le informazioni che Tanpınar ci offre rispetto al carattere di queste persone, tra l'altro, sfidano le rappresentazioni stereotipate che molta letteratura europea ci ha trasmesso rispetto alla società ottomana e più in generale al mondo mediorientale.

Un altro dei personaggi di questa prima parte del libro è un derviscio assolutamente folle che è costantemente in preda ai fumi dell'hashish – ed è cosa nota che in molte confraternite sufi turche l'uso delle droghe fosse assolutamente pratica quotidiana, religiosa, rituale e non solo. La figura di Seyit vive fisicamente negli spazi decadenti che rappresentano in qualche modo la città ottomana che sta decadendo, vivendo un amore inesistente.

Quest'atmosfera del caffè rimanda in primis a una situazione di grande calore, a una dimensione di pluralità e diversità della società ottomana agli inizi del Novecento. Dal punto linguistico si trovano alcune indicazioni, per esempio scegliere *müflis* e non scegliere *iflas*, vuol dire scegliere una parola in disuso che appartiene al passato della lingua ottomana. Qualche pagina più avanti, invece, troviamo un'altra parola, *muvaşık* (adeguato), che non si usa attualmente e che nell'uso consueto sarebbe,

invece, sostituita da altre parole, come *uygun*. Ancora si ritrova l'uso frequente di un altro termine, *mühim* (importante), anch'esso di raro utilizzo oggi.

Per quanto riguarda la lingua, quella che allora era un'operazione politica: salvare dall'oblio, un lessico, delle parole, adesso si è trasformato in un fenomeno più di massa. Perché la lingua turca che cambia, come tutte le lingue, anzi sicuramente più di altre lingue, è in una fase di recupero del passato recuperando molti termini ottomani eliminati per molti decenni.

Alcuni di questi termini tornano nella Turchia degli anni Duemila, magari modificando il significato originario, come succede nei linguaggi giovanili. Anche i giovani turchi recuperano parole che erano state sepolte dal passato pre-repubblicano, dandogli un significato nuovo. Per esempio, *hatun* che in ottomano voleva dire signora, adesso nella lingua comune dei giovani è "la tipa" ed è usato frequentemente.

Con la lingua dei suoi romanzi, Ahmet Hamdi Tanpınar ha compiuto un'operazione intellettuale, che è diventata un fenomeno sociale decine di anni dopo. L'uso di questi termini meno frequenti, poco familiari ad alcune generazioni di turchi in particolare ai giovani, perché la lingua turca repubblicana e non solo si è costruita ed è evoluta con delle caratteristiche di gergo diverse. La società turca è stata molto spesso una società polarizzata tra i modernisti e i conservatori e questi due mondi usavano lingue diverse. Il carattere ostico della lingua ottomana è quindi relativo, per coloro che sono vicini al mondo dei riferimenti culturali religiosi – per intenderci coloro che frequentano gli ambienti delle *tarikât* oppure che semplicemente hanno studiato in un liceo Imam-Hatip – la lingua di Tanpınar ha un carattere familiare. È soprattutto per i

settori sociali più giovani e “laici” che i romanzi e la lingua di Tanpınar si rivelano più di difficile comprensione.

Ascoltare un discorso dell’attuale presidente della repubblica Recep Tayyip Erdoğan è interessante perché, vista la sua formazione e la sua storia personale, venendo lui da un ambiente popolare di matrice islamista a diversi livelli e contesti, e avendo frequentato le confraternite religiose, uno degli ambienti che meglio hanno conservato questo linguaggio, usa un linguaggio molto più vicino a quello di Tanpınar. Un esempio tra gli altri, il termine che Erdoğan usa di frequente in senso dispregiativo riferito ad un avversario politico, è *zat*, usato anche da Tanpınar, e non *kışı* che ha lo stesso significato di “persona” ma usato molto di rado.

La politica contribuisce a modificare la lingua; Erdoğan avrebbe potuto dire *zat* anche trenta anni fa nel suo ambiente che allora era minoritario, il fatto che adesso sia l’attore politico principale in Turchia, l’uso della lingua che fa contribuisce in modo più incisivo a modificare la lingua in generale. E così *zat* circola e torna in gioco, diventando di uso più diffuso.

Il caffè era dunque un ricettacolo di intellettuali, di pseudo intellettuali che discutevano di Bergson, di filosofia, di psicanalisi, di *isprizm* e banali pettegolezzi, storie nude crude o terrificanti, politica; era un contesto di scambio personale. Argomenti spesso inconciliabili l’uno con l’altro. Il caffè offre uno spaccato della vita intellettuale del tardo periodo ottomano, della sua varietà, compresi molti riferimenti alla cultura occidentale, ad esempio la psicanalisi, un altro interesse di Tanpınar.

Per quanto riguarda il mio approccio al testo, io generalmente faccio in questo modo: lo leggo una prima volta, mi faccio

un'idea più o meno generale e poi chiudo gli occhi, e cerco di farmi passare davanti l'immagine di un caffè; ce ne sono ancora oggi, penso così ad un *çaycı* di quartiere. È così evidente da questo che per tradurre non basta conoscere una lingua, occorre conoscere anche il contesto in cui questa lingua è immersa, le situazioni sociali con i loro riti e leggi, i luoghi, i gesti. In altri termini occorre, diciamo aiuta e anche molto, quindi in altri termini essersi seduti nella propria vita in un *çaycı*, aver preso un tè ascoltando le conversazioni dei vicini, con il sottofondo di un televisore acceso e il rumore delle tessere dell'*okey* nelle mani dei giocatori, per tradurre un passaggio che si svolge in quell'ambiente.

Tradurre significa sicuramente cercare di riportare il senso, il significato delle parole, delle frasi, di come si combinano i verbi ma anche cercare di riportare l'atmosfera e, in questo caso, faccio un'operazione, che ha fatto Tanpınar con una poesia, *Yekpare*, che ha scritto tanto tempo dopo, in cui immaginava di volare più leggero delle piume nell'aria, come fosse un derviscio.²

Nella seconda parte, siamo anche qui in un ambiente chiuso e conviviale, siamo in un'altra parte della città, fase di transizione in cui il povero protagonista, di nome Hayri İrdal, incontra il suo pigmalione, quello che cambierà la sua vita, Halit il regolatore, che avrà l'idea di costruire l'istituto della regolazione degli orologi e lo convincerà a far parte del suo progetto. Nel momento in cui si conoscono il protagonista fa sfoggio della sua conoscenza sulla meccanica degli orologi e il regolatore rimasto sconvolto, capisce che quello è l'uomo con cui dovrà lavorare per creare l'istituto. Alla fine di una giornata

² Si veda Tanpınar, Ahmet Hamdi, 'Monolite' (*Yekpare*), trad. F. Salomoni, *Lo Straniero*, 181, 2015, pp. 91-92.

faticosa, decidono di andare a divertirsi, a bere e mangiare recandosi in una *meyhane* a Büyükdere, sul Bosforo.

Mentre sono in questa *meyhane*, ambiente molto rumoroso dove si mangia e beve rakı, compare un gruppo di persone con a capo un personaggio, un galantuomo, *kalantor*, che si avvicina ad Halit e gli stringe la mano. È un personaggio politico famoso e le relazioni con un personaggio famoso in Turchia sono molto all'insegna di una grande riverenza. La vita della *meyhane* si ferma fino a che lui non si avvicina al protagonista e inizia a mangiare le triglie che ha nel piatto.

Si trova qui una parola fondamentale in tutta l'opera di Tanpınar, *mazi* insieme a *istikbal*, rispettivamente passato e futuro, parole di origina araba che attualmente non si usano più. *Mazi* è un termine usato costantemente da Tanpınar in tutta la sua opera ed è al centro della sua riflessione. Per Tanpınar la grande questione è cosa fare del passato che la Repubblica ha rinnegato; quando parla di passato non usa la parola *geçmiş* che sarebbe più consona al turco contemporaneo. *Mazi* è, dunque, la parola chiave del romanzo. La questione che si pone è come riuscire garantire la continuità con il passato.

Per esempio, Tanpınar sostiene che i modernisti hanno proposto sempre il modello di una continuità dentro il cambiamento mentre, Tanpınar, vorrebbe il contrario: salvaguardare l'elemento di continuità; nella sua immagine, la transizione dalla tradizione alla modernità, quello che aveva un ruolo fondamentale era la continuità. Sono gli elementi nuovi che si incontrano con gli elementi locali già esistenti.

Anche in questa pagina quindi troviamo l'uso di termini non esattamente contemporanei.

Questo signore importante che ha calamitato l'attenzione di tutti a un certo punto onora il protagonista perché quest'ultimo pensa

che si sia accorto di lui. Ma non è così perché il nuovo arrivato si è accorto non di lui, ma del piatto di triglie che sta per mangiare. Il grand'uomo appoggia la mano sulla spalla dell'amico del protagonista, Halit, ma da quel momento inizia a occuparsi anche dei piatti dei due personaggi.

Il protagonista, Hayri İrdal, che si sente una nullità è rivitalizzato dall'attenzione che gli è data, assaporando l'inizio di una nuova vita.

Per Hayri, andare in una *meyhane* per lui, uno squattrinato come lui ha sempre visto solamente dall'esterno, fornisce una conferma che sta attraversando una trasformazione della sua vita e della sua biografia e si gode il momento, impara a farlo sollecitato dagli altri commensali, personaggi che gli promettono un futuro di tutt'altra specie, un'altra esistenza. Eppure mentre sta per godersi le triglie, che sono uno dei piaceri di una *balık sofrası* a Istanbul, si trova di fronte quest'uomo potente la cui conoscenza poi gli verrà utile, il quale però non perde l'occasione per far valere il suo status, permettendosi di sfilare le triglie dal piatto di Hayri.

Infine, mi sembra necessario ricordare come il lavoro di traduttore sia anche un lavoro di gruppo, fatto con altri, nel mio caso con l'ausilio di un editor. Il testo finale quindi è frutto di una mediazione e una negoziazione ulteriore, non solamente tra il traduttore e l'autore ma anche tra il traduttore e l'editor.

Altro aspetto con cui il traduttore, in particolare se traduce dal turco o da una lingua non europea, è la questione dell'uso delle note. È importante, come dicevo prima, che il lettore faccia l'esperienza della diversità, attraverso termini lasciati nell'originale, a patto, però, che questa diversità non sia inaccessibile, altrimenti sarebbe priva di significato. In altri casi la diversità diventa di per sé inevitabile. Prendiamo termini

come *dergâh* oppure *bektaşî*. Abbiamo due alternative per evitare che il lettore perda troppo: la prima è quella di tradurre in italiano un termine che non ha però equivalenti in italiano: quanto di più vicino alla *dergâh* è forse un monastero, e ancora siamo lontani; la seconda è lasciare la parola originale in turco, e poi ricordare ad una nota a piè pagina, oppure in alternativa ad un glossario in fondo al testo. Stessa cosa per *bektaşî*.

Infine tradurre in italiano ma in quale italiano. Per cercare di rendere la lingua, le atmosfere e l'ambientazione del romanzo, io ho cercato di utilizzare un lessico italiano colto, non troppo contemporaneo e un poco desueto, utilizzando a volte espressioni che oggi giorno non si usano.

In ogni caso la traduzione comporta una perdita, una mancanza, fare un'esperienza della differenza, alla quale dobbiamo rassegnarci, ed accettare che il processo di interazione tra il lettore, la sua interpretazione, e il testo creano prodotti e risultati risultati che non conosciamo, imprevedibili, incluse la perdita ma anche la scoperta di elementi nuovi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Salomoni, Fabio, "Tanpınar sismografo beffardo della identità turca", in *Lo Straniero*, 181, 2015, pp. 84-87.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Yapı Kredi Yayınları, Istanbul, 1961; 2000; trad. it. *L'istituto per la regolazione degli orologi*, Einaudi, Torino, 2014.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Paura dei libri*, tr. Fabio Salomoni, in *Lo Straniero*, 181, 2015, pp. 87-91.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Monolite (Yekpare)*, tr. Fabio Salomoni, in *Lo Straniero*, 181, 2015, pp. 91-92.

TRADURRE LA MIGRAZIONE:
FIGLI DI LUGLIO DI MENEKŞE TOPRAK
Lea Nocera

Quanti significati può racchiudere il termine “paese”? E quante sfumature si nascondono dietro le nostre cinque lettere? Tradurre la letteratura che intreccia le trame narrative delle storie di migrazione pone questi e molti altri quesiti. Soprattutto se si traduce un’esperienza migratoria che include due paesi, due lingue e una storia che non ci appartengono. Menekşe Toprak è una scrittrice turca nata a Kayseri e cresciuta per periodi alterni tra la Turchia e la Germania, ancora oggi con una vita divisa tra Istanbul e Berlino. Figlia della grande migrazione che dai primi anni Sessanta del Novecento ha portato in Germania centinaia di migliaia di persone provenienti dalla Turchia, ha fatto della sua stessa esperienza una materia letteraria ricca e complessa. Autrice di due raccolte di racconti - *Valizdeki Mektup* (La lettera nella valigia, 2007) e *Hangi Dildedir Aşk* (In che lingua è l’amore, 2009) e di due romanzi - *Temmuz Çocukları* (Figli di Luglio, 2011) e *Ağtın Sonu* (La fine dell’elegia, 2014) Menekşe Toprak è bilingue, traduce narrativa dal tedesco al turco – tra cui anche due noti autori turco-tedeschi come Akif Pirinçci e Zafer Şenocak – scrive soltanto in turco e nel 2015 ha ottenuto per il suo ultimo romanzo il premio Duygu Asena, prestigioso riconoscimento letterario destinato alle autrici.

Nella sua esistenza, nel passaggio continuo tra i due paesi, nella sovrapposizione costante tra lingue e culture e diverse, in un costante rimando di memorie e ricordi offuscati, di mescolanze, si è formata la sua narrativa. E se ogni scrittore persegue nelle sue opere una sua sottile ossessione, il tema che sta a cuore a questa scrittrice è proprio la migrazione. “Gli scrittori, dato che riflet-

tono su cose che richiamano la loro attenzione, riescono a generare storie con una struttura solida, convincenti e sincere. I temi che mi preoccupano sono la migrazione, l'identità, l'appartenenza (*yurt*), l'assenza di un proprio luogo di appartenenza (*yurtsuzluk*) e la cupezza dell'essere umano. Di fatto, quando guardo all'indietro vedo che nei miei racconti non ho fatto altro che girare attorno a questi temi. Ma mentre scrivevo i miei primi racconti non ne ero molto consapevole. È con questo romanzo che mi rendo conto di essere andata alla radice di tutte queste questioni".¹ Così spiega l'autrice in un'intervista e il romanzo a cui fa riferimento è *Temmuz Çocukları*.

Menekşe Toprak non è la prima autrice turca a raccontare la partenza verso un altro paese straniero, sconosciuto. La letteratura turca potrebbe anzi vantarsi di avere un vero e proprio filone narrativo sul tema, considerati gli scrittori e le scrittrici che decidono di raccontare nelle loro opere quello che tra gli anni Sessanta e Settanta fu un importante fenomeno di massa che coinvolse tutta la società turca. La migrazione turca in Germania assume vaste dimensioni, coinvolgendo centinaia di migliaia di persone, a partire dal momento in cui, nel 1961, il governo turco e quello tedesco-occidentale siglano un accordo per il reclutamento di manodopera per le industrie tedesche (Nocera 2012). Solo pochi anni dopo, nel 1966, compare il primo racconto di un autore turco che descrive i sentimenti contrastanti – desiderio, paura, nostalgia, illusione – che accompagnano l'esperienza della migrazione e della partenza. È Bekir Yıldız e il suo romanzo si intitola in modo secco *Türkler Almanya'da*, "I turchi in Germania". Lo seguono poi altri tra cui Fakir Baykurt,

¹ Tüzel, Mustafa, *Temmuz çocukları üzerine*, Okuryazar.tv, 2011, intervista reperibile sul sito web dell'autrice <http://meneksetoprak.com/en/okuryazar-tv-temmuz-cocuklari-uzerine/> (consultato il 10.5.2017)

Füruzan, Gülten Dayioğlu, Nevzat Üstün, Dursun Akçam e Adalet Agaoğlu. Di questi alcuni vivono sulla propria pelle il distacco dal proprio paese, partendo come operai, stabilendosi in Germania; alcuni declinano in letteratura il loro interesse per la migrazione in Europa non diversamente da come hanno seguito precedentemente la migrazione interna dalla campagna alla città o temi sociali sensibili. Una letteratura di migrazione che può essere considerata in molti casi come un'estensione della letteratura del villaggio, il filone letterario che dagli anni Cinquanta raccontava dell'Anatolia o dell'abbandono delle campagne alla volta delle grandi città, in modo analogo non esente da una critica sociale o una precisa descrizione dei lati più scuri della miseria quotidiana. La migrazione come tema letterario precede l'opera di Menekşe Toprak, così come prima della sua scrittura è possibile ritrovare diverse testimonianze di ciò che viene definita propriamente come "letteratura di migrazione", una narrativa di autori per i quali l'esperienza migratoria insiste sullo stesso stile, sulla lingua utilizzata, sul *mélange* linguistico-culturale: Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoğlu, Zafer Şenocak per citarne alcuni. Tutti autori che scelgono di scrivere in tedesco, seppur stravolgendo la lingua, contaminandola di espressioni idiomatiche, riferimenti, brevi interventi in turco. Tra questi figurano molti che appartengono alla generazione di chi è nato o anche è solo cresciuto in Germania, proprio come Toprak. Quest'autrice però scrive in turco e in ciò si distingue. È la prima della sua generazione, definita generalmente in Germania come la seconda generazione della migrazione turca, a tradurre in letteratura l'esperienza diretta, gli stravolgimenti emotivi, le difficoltà materiali e psicologiche, della migrazione turca scrivendo in turco e destinando le sue opere a un pubblico di lettori che risiede principalmente in Turchia. Il suo primo romanzo, con probabilità solo per coincidenza, viene

pubblicato da una casa editrice turca – la Yapı Kredi Yayınları – nel 2011, esattamente nell’anno in cui cade il cinquantesimo anniversario dell’accordo turco-tedesco per il reclutamento di manodopera. È solo per questa occasione che l’attenzione dei media turchi si sposta sul tema della migrazione in Germania, pubblicando, come spesso accade nelle ricorrenze, approfondimenti e dossier, anche in riviste letterarie.² Altrimenti, fino a quel momento la migrazione turca in Germania non rappresenta un tema di rilievo né trova spazio nella letteratura turca più recente. Eccezione fanno le edizioni in lingua turca delle opere di autori come Emine Sevgi Özdamar e Feridun Zaimoğlu la cui ricezione però appare piuttosto debole, tanto più se comparata alla carica dirompente dovuta al loro carattere innovativo e originale nel panorama della letteratura tedesca che aveva accompagnato la loro uscita in Germania. Per tale motivo, quando appare il primo romanzo di Toprak la critica, sensibilizzata anche dall’anniversario, appare piuttosto attenta e arriva a scrivere: “Un giorno sarebbe stato scritto un romanzo che trattasse delle tracce della vita comune turco-tedesca e tedesco-turca. Ci sono voluti cinquant’anni”.³

Menekşe Toprak è una dei “figli di Luglio” a cui dedica il suo romanzo: quei bambini i cui genitori, dovendo partire come operai per la Germania, lasciavano in Turchia per i primi anni, o a volte anche per tutta l’infanzia o la vita intera, affidati a nonni

² Tra le pubblicazioni si ricorda quella edita dal Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü: Şen, Faruk, *50. Yılında göç*, Ankara, 2011 ma anche il numero speciale della rivista letteraria *Varlık* intitolata “Almanya’ya göçün 50. Yılıç ‘Biz işçi çağırdık insanlar geldiler’”, Ekim 2011.

³ Emre, Gültekin, “Temmuz çocukları”, *Kültür Dergisi*, Nisan-Mayıs-Haziran 2011.

o zii per rivederli solo d'estate, durante le ferie. "Quei figli dell'estate che attendevano il ritorno della famiglia per le vacanze, e una volta arrivata, cambiavano il corso della propria vita, interrotta di colpo; che per un mese ritrovavano il privilegio di avere un padre e una madre ma per lo più non sapevano dove metterli quei genitori. Figli del mese di luglio, soprattutto. Orfani con genitori".⁴

Figlia di luglio è anche la voce narrante e protagonista del romanzo, Aysu, una figura in cui è possibile ritrovare numerosi riferimenti autobiografici. Aysu è la terza di quattro figli nati dal matrimonio tra Sabri Bey e Şukriye Hanim: una famiglia che racchiude in sé la complessità della storia della migrazione turca in Germania. Un microcosmo che racconta di processi sociali che hanno coinvolto centinaia di altre famiglie. La madre di Aysu è una donna che è partita da sola, non senza difficoltà, nella speranza di poter costruire un futuro migliore per la sua giovane famiglia. Şukriye Hanim è una delle numerose donne che lasciano la Turchia negli anni Sessanta grazie a delle procedure di reclutamento facilitate per le donne, a lungo ignorate dalla storiografia.⁵ "Sono venuta da sola in questo paese perché non assumevano più uomini e perciò non poteva venirci vostro padre. Sono arrivata qui per non dover chiedere l'elemosina, per il futuro dei miei figli, soffocando la mia nostalgia lacerante".

⁴ "Yazları ailelerinin gelmesini bekleyen, geldiklerindeyse yaşamlarının akışı değişen, kesintiye uğrayan, bir aylığına analı-babalı olmanın ayrıcalığına kavuşan ama çoğunlukla bu anne-babayı nereye koyacağını bilmeyen yaz çocukları. En çok da temmuz çocukları. Analı-babalı öksüz çocuklar". Toprak, Menekşe, *Temmuz çocukları*, İletişim, İstanbul, 2015, p. 217. I riferimenti sono tutti all'edizione originale del 2015.

⁵ Sulla questione ho ampiamente scritto in Nocera, Lea, *Cercasi mani piccole e abili. La migrazione turca in Germania occidentale* Edizioni Isis, İstanbul, 2012.

Così fa dire a lei l'autrice, in una discussione con i suoi figli. Sabri Bey, suo marito, ha alle spalle la fatica del lavoro sulle terre impietose dell'Anatolia. I quattro figli seguono percorsi differenti, dettati dalle diverse traiettorie che la loro vita ha preso incrociando la storia della migrazione della loro famiglia: Süheyla, primogenita, ha una vita tormentata, al punto di soffrire di disagio mentale, ha vissuto in pieno le contraddizioni di una famiglia che inizialmente pensava alla Turchia e rifuggiva da possibili legami con la Germania, con un padre che le organizza un matrimonio combinato con un parente, una storia d'amore interrotta con un tedesco. Aziz, il più piccolo che decide di frequentare l'università in un'altra città per allontanarsi dalla famiglia, per vivere a modo suo, lui che "somiglia ai tedeschi"; Yasar che invece è ritornato in Turchia a Mersin e ha sposato una donna che non si capacita del provincialismo della sua famiglia ("Yasemin si lamentava del fatto che suo marito si vestisse sempre di nero [...], diceva che nonostante avessero vissuto trent'anni in Europa né lui né la sua famiglia si erano mai liberati degli abiti scuri e della *mentalità paesana* (*kasabalılık ruhu*)".⁶ E infine Aysu, figlia di mezzo, affidata per periodi alla sorella maggiore, inquieta come un'intera generazione, che traduce Rilke, che siede in un caffè di Ankara mentre racconta questa storia, ricostruendo i tasselli sparsi della sua famiglia immaginandosi nelle sue molteplici possibili vite. Una giovane donna che appare rappresentativa di quella generazione figlia della migrazione per le quali in Germania nel definirla si ricorre a un'espressione idiomatica: *zwischen zwei Stühlen sitzen*, "seduta tra due sedie", per indicare la battaglia interiore tra

⁶ "Yasemin, kocasının hep koyu giyinmesinden, yeni aldığı beyaz gömleği bir kere olsun giymediğinden dem vuruyor, sürekli koyu kıyafetler seçişinden, ne onun ne de otuz yıldır Avrupa'da yaşadıkları halde ailesinin, kasabalılık ruhundan bir türlü sıyrılamadığını söylüyordu", p. 204.

due mondi, due culture. Una contrapposizione tuttavia irriducibile e che in realtà, come mostrano le storie dei personaggi di Menekşe Toprak, aprono nuove prospettive e solo se sono vissute nel contrasto netto creano dei cortocircuiti soggettivi irrisolvibili, come nel caso di Süheyla.

Lingua materna, lingua matrigna

Figli di Luglio è un romanzo scritto in turco e il turco è la lingua madre di Aysu e della sua famiglia. Ma è una lingua in cui lei, la protagonista, procede tra insicurezze, è una lingua incerta. “Un giorno sarei riuscita anch’io a parlare così, senza infilare parole straniere nel mezzo, senza ricorrere all’aiuto di intercalari estranei fuori luogo, senza interrompermi mai, come se non avessi per niente paura?” dice Aysu, mentre ascolta ammirata due ragazzi turchi che parlano tranquillamente per strada mentre si trova ad Ankara. Il turco le sfugge, mentre parla le scappano parole in tedesco: “Mi avevano chiesto qualcosa. Ero sempre all’erta, titubante, un po’ balbuziente quando parlavo in quella lingua [il turco]. Avrei dovuto tenere sotto controllo le parole che involontariamente facevo scappare: “Ahha, ach so, ja...”⁷. In modo naturale le escono espressioni tedesche come quando si legge: “A-ha! Nella lingua del paese da quale provenivo, questa era una ‘esperienza da a-ha’; quando davanti a qualcosa di nuovo mi usciva l’esclamazione ‘A-ha!’, probabilmente imparata per strada o a scuola, mi faceva subito da eco il solito commento di mia mamma: ‘Sai pure questa!’”⁸.

⁷ “Bir şeyler soruyorlardı bana. Hep tetikte, biraz kekeme dilim. Geldiğimden beri ister istemez ağızdan çıkan ünlemlere hâkim olmalıydım artık: “Ahha, ach so, ja...””, p. 140.

⁸ “A-ha! Geldiğim ülkenin diliyle bir “aha yaşantısı”ydı bu; şaşırtıcı bir saptama yapıp herhalde sokak- ta veya okulda öğrendiğim bu “A-ha!”

Aysu ne è consapevole, si scontra con il turco che conosce e si sforza di riconoscere. Soprattutto quando arriva ad Ankara:

“Dopo aver finito i *döner* ci dirigemmo verso l’uscita, mi voltai per vedere la gigantesca insegna verde del ristorante. Come mi suonava estraneo quel nome! Non riuscivo a comunicare in nessuna delle lingue che conoscevo. Di quel locale, davanti al quale sarei passata centinaia di volte, che aveva cambiato la vetrina ma senza modificare il nome, avrei imparato come si chiamava solo anni dopo. E avrei imparato ancora più tardi che non riuscivo ad immagazzinare nessun nuovo concetto che non fosse legato a qualcosa di già presente nella mia memoria, alle parole che già conoscevo; e che anche se lì per lì riuscivo a ricordarmi poi dopo qualche giorno me ne dimenticavo”.⁹

Se nei tormenti linguistici della protagonista fin qui il traduttore in italiano non incontra difficoltà, la questione si complica quando Aysu entra nel dettaglio di questo suo sforzo nel memorizzare le parole. Così succede per ricordare le fermate dell’autobus ad Ankara, nomi del quotidiano, che nell’uso si banalizzano e solo a un orecchio estraneo possono rivelare vecchi significati o essere associati ad altro. Un orecchio estraneo ma non straniero, che conosce il turco e ne comprende il significato, come quello di Aysu:

ünlemini çıkardığımda, annemden yankı gibi, “Ha şunu bileydin,” yorumu gelirdi. Bakalım, neler öğretecekti bu şehir bana daha”, p. 134.

⁹ “Döneri bitirdikten sonra çıktığımız dükkânın kocaman yeşil tabelasına dönüp baktım. İsmi nasıl da yabancı geliyordu dükkânın. Bildiğim dillerden hiçbirisiyle iletişim kuramıyordum. Sonraları yüzlerce kez önünden geçeceğim, vitrin değiştirdiği halde adını değiştirmeyecek olan bu lokantanın adını yıllar sonra öğrenebilecektim. Yine sonradan anlayacaktım, hafızamda çağrışım yapmayan, bildiğim sözcüklerle ilintilendiremediğim hiçbir kavramı kolay kolay öğrenemediğimi, aklımda tutsam bile birkaç gün sonra unuttuğumu.”, p. 142.

“Mentre scendevo, ripetevo i nomi delle fermate che cercavo di tenere in mente, di non dimenticare: *Varlık – Ulus – Sıhhiye – Kızılay – Bakanlıklar* [...]”¹⁰

Varlık Mahallesi. A quanto pare non ci interessava perché nessuno dei miei accompagnatori disse una parola. Subito dopo, *Ulus*. Non significava “nazione” questa parola? [...]

Niente, era inutile: mi sembrava che qui il tempo, i concetti, i sogni si fossero fermati e congelati; ed io non facevo che osservare questo mondo, che si stava sviluppando e muovendo al di fuori da me, come se fossi una sonnambula. In quel momento non mi veniva in mente nessuna professione adatta a me. E come avrei potuto, quando era perfino impossibile pronunciare la parola *Sıhhiye*? *Sıhhiye! Sıhhatler olsun! Salute!* Lo sento dire sia dopo un taglio di capelli e dopo una malattia. Mio Dio, quanti piccoli dettagli ha questa lingua!”¹¹

L’autrice in realtà viene in soccorso del traduttore, spiegando, esplicitando quei termini che lasciano perplessità. Ma in un caso, dove viene ricordata l’espressione *Sıhhatler olsun!* che ricorda a Aysu il nome della fermata *Sıhhiye* si può optare di lasciare non solo il nome della fermata ma anche l’espressione idiomatica stessa, traducendola poi di seguito. Se si fosse tradotto, infatti, solo con ‘Salute’ al lettore italiano poco avrebbe detto l’associazione tra il nome della fermata e l’esclamazione, come del resto già dice poco la difficoltà di pronuncia che la-

¹⁰ “İnerken aklımda tutmaya, unutmamaya çalıştığım durakları sayıyordum. Varlık-Ulus- Sıhhiye-Kızılay-Bakanlıklar.”, p. 138

¹¹ “Varlık Mahallesi. Bizi ilgilendiren bir yer değildi anlaşılan, ikisinden de ses çıkmadığına göre. Sonra Ulus. Ulus’un diğer bir adı “millet” miydi? [...] Hiçbir meslek adını bulup çıkaramıyordum kendim için o anda. Sıhhiye sözcüğünü bile telaffuz edemezken. Sıhhiye! Sıhhatler olsun! Saç keserken de söyleniyor, hastalara da. Aman, ne çok detayı varmış bu dilin...”, pp. 136-137.

menta la protagonista, dovuta alla presenza della vocale ‘i’ seguita dalla consonante ‘h’, incomprensibile a chi ignori l’alfabeto turco. Più complicato è quando interviene la terza lingua, il tedesco in questo caso, che si frappone tra la lingua originale e la lingua di arrivo. Così di fronte allo sforzo di Aysu che per ricordare la fermata Kızılay, zona centrale di Ankara, il cui nome significa “Mezzaluna rossa” pensa in tedesco si può finire, a vantaggio di una semplificazione, per omettere nella resa in italiano (A) o decidere di lasciare il termine tedesco dando piena fiducia al lettore italiano (B):

“Biraz sonraki durak: Kız... **Mond**=ay. Kız-ay, hayır Kızılay. Kızılay, Kızılay... Sonra Sıhhatler olsun... Sıhhiye! Milletin diğer adı: Ulus!”¹²

(A) “Cercavo di ripetere il nome delle fermate. La prossima fermata... Kız... **Luna**=ay. Kız-ay, no, Kızılay. Kızılay, Kızılay... Poi Salute! cioè... Sıhhiye! L’altro nome per ‘nazione’: Ulus!”

(B) “Cercavo di ripetere il nome delle fermate. La prossima fermata... Kız... **Mond**=ay. Kız-ay, no, Kızılay. Kızılay, Kızılay... Poi Salute! cioè... Sıhhiye! L’altro nome per ‘nazione’: Ulus!”

Tornando e ritornando sulle parole, anche quelle più semplici, ritorna sulla sua storia: “A volte credo di portare dentro di me migliaia di storie che potrebbero essere raccontate riversandole goccia a goccia attraverso un’altra lingua. Ma non so se si tratta davvero di storie o del mio desiderio di liberarmi raccontando”, spiega al suo diario. Ed è nella scrittura della protagonista che la ricerca di se stessa si traduce in una ricerca linguistica: “Formando frasi lunghe, facendo descrizioni, mi sforzo un po’ di

¹² P. 143.

dimostrare che posso creare una lingua tutta mia”. Una ricerca che è evidentemente anche quella dell’autrice, Menekşe Toprak, che scrive in una lingua elaborata, complessa, di periodi lunghi, a volta con frasi sospese in una narrazione in cui prevale sempre il flusso dei pensieri, le sospensioni delle paure. Una ricerca linguistica che il traduttore deve impegnarsi a rispettare, nonostante spesso riveli mille difficoltà.

Memorie altrui

Figli di Luglio è un romanzo in cui ogni personaggio deve confrontarsi con il suo passato. I piani della memoria si sovrappongono, ognuno ha ricordi privati con cui fare i conti. Il personaggio di Klaus, amante della giovane Süheyla, è un vecchio Sessantottino, della generazione di quelli che Toprak definisce, attribuendo le parole a una giornalista tedesca amica di Klaus, “i bambini del bunker”: bambini nati tra il 1938 e il 1942 a Berlino durante il regime nazista e la guerra. Una generazione che ha avuto un rapporto conflittuale con i propri genitori, accusati di essere stati conniventi con il nazismo. Tramite la figura di Klaus si viene trascinati nel passato tedesco, nella Storia che a un lettore italiano, europeo, risulta probabilmente meno lontana che a un lettore turco. Il racconto dell’esperienza di Berlino bombardata e della fine della guerra viene descritta sottolineando l’estraniamento di Klaus di fronte alle macerie e di fronte a una “lingua sconosciuta” che si immagina sia il russo. È interessante come l’autrice costruisca quasi un parallelo tra due storie diverse del dopoguerra che però segnano la stessa generazione solo appartenente a due paesi diversi. Un tentativo di avvicinare persone molto diverse che dovendo fare i conti ognuna con il proprio passato e con un lato oscuro della memoria si ritrovano su un piano simile e non più nella relazione gerarchica dettata dalla migrazione (ospite-ospitato).

Nelle trame diverse della memoria ci riportano però anche gli altri personaggi. Si scopre quindi un evento traumatico vissuto da Sabri Bey che come operaio faceva brillare la dinamite nelle cave di pietra dell'Anatolia e assiste alla morte di un suo amico. Un trauma che cerca di risolvere facendo sposare la figlia, Süheyla, con il figlio del defunto, finendo invece per causare ulteriori tormenti. Un episodio a cui è dedicato un capitolo intitolato "C'era una volta in Anatolia" (*Bir Zamanlar Anadolu'da*) che ci riporta a una lingua diversa fatta di terra, pietre, arsura: una lingua che ricorda la *köy edebiyatı* e in cui questa volta il traduttore deve fare i conti con altre storie turche. Vi compare, inoltre, una storia alevita, e la loro stigmatizzazione. La nonna di Aysu è una *kızılbaş*, letteralmente "testa rossa", termine con cui si indicano gli aleviti in Turchia. Il nonno, di lei innamorato, per sposarla contravviene alla regola non scritta che impedisce i matrimoni tra sunniti e aleviti. "In un paese in cui nessuno faceva mai visita al caffè degli altri, che qualcuno si sposasse con una ragazza *kızılbaş* non era cosa che si era mai vista né che si poteva accettare a quei tempi. A dire il vero sua madre aveva conservato l'essere alevita come un segreto, ma tutti lo sapevano comunque; suo suocero con quel "**figlio di *kızılbaş***" che pronunciava di tanto in tanto come fosse una bestemmia, gli ricordava ogni volta le origini di sua madre".¹³ Il termine ritorna nel capitolo ponendo un dilemma di traduzione non semplice ma tipico: lasciare il termine in lingua originale e provvedere eventualmente a una spiegazione in un glossario di appendice o

¹³ "... kimsenin kimsenin kahvesine zinhar uğramadığı bir kasabada, birinin bir Kızılbaş kızıyla evlendiği görülecek ve kabul edilecek şey değildi o zamanlar. Aslında annesinin Aleviliği bir sır gibi saklanmıştı, ama gene de herkes biliyordu bunu; kayınbabasının arada bir savurduğu "Kızılbaş'ın dölü" gibi bir küfürle annesinin kökeni böylece kendisine hatırlatılmış olurdu.", p. 163.

tradurre in italiano. La presenza di una spiegazione all'interno del testo ("l'essere alevita") permette in questo caso al traduttore di evitare l'esplicazione con una voce di glossario e decidere soltanto tra il termine in turco – *kızılbaş* – o in italiano – Testa Rossa, traduzione letterale del primo. In entrambi i casi al lettore resterà qualche dubbio o qualche curiosità.

Il passato prossimo di Aysu e tutti i suoi familiari riguarda però la migrazione e qui ritorniamo alla difficoltà di tradurre un'esperienza che al lettore italiano risulta tutta da scoprire. Menekşe Toprak, rendendo espliciti dubbi, difficoltà e inquietudini, riesce nel suo romanzo a fornire molti elementi di quella che è la complessità della migrazione turca anche al di fuori della Turchia e ciò è un suo grande merito. In turco esiste un termine – *almancı* – che racchiude la soggettività dell'esperienza migratoria. Con un significato inizialmente denigratorio il termine *almancı* significa letteralmente "colui/colei che fa il tedesco"; nel tempo però sembra poter descrivere l'identità ibrida che deriva da un'esistenza tra Turchia e Germania, come quella vissuta dai protagonisti di *Figli di Luglio*. Il termine fa riaffiorare alla mente un altro analogo, "germanesi", appellativo utilizzato per definire gli italiani emigrati in Germania, coniato dallo scrittore Carmine Abate alla metà degli anni Ottanta. L'analogia del termine non permette tuttavia un suo utilizzo nella traduzione italiana del romanzo di Toprak per due motivi. Intanto, se si riflette ognuno di questi due termini racchiude una serie di caratteristiche definite nel tempo e nello spazio legate a due diverse storie migratorie per cui non risultano intercambiabili. In seconda istanza, la scarsa diffusione nel linguaggio comune in Italia del termine di "germanesi" – contrariamente ad *almancı* in Turchia – pur a volerlo usare, con molta probabilità, non faciliterebbe la comprensione da parte del lettore italiano ma potrebbe anzi creare ulteriore confusione.

In conclusione, tradurre i romanzi che raccontano di migrazione pone il traduttore di fronte a difficoltà che sorgono nella sovrapposizione di riferimenti legati: alla cultura della nazione di origine, del paese di arrivo, dell'esperienza stessa della migrazione, nonché nell'irriducibilità del carattere ibrido, di un'alterità che diventa ancora più estranea se non c'è un termine medio. E se si legge "paese" in un romanzo turco come quello di Menekşe Toprak bisognerà essere aperti a vederci tra le righe un paese-*ülke*, dai connotati ufficiali e più neutri, un paese-*memleket*, che tiene in sé il calore del legame originario, o un paese-*kasaba*, un paesino villaggio da cui molti sono partiti per andare via.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Emre, Gültekin, "Temmuz çocukları", *Kültür Dergisi*, Nisan-Mayıs-Haziran 2011.
- Nocera, Lea, *Cercasi mani piccole e abili. La migrazione turca in Germania occidentale* Edizioni Isis, Istanbul, 2012.
- Şen, Faruk, *50. Yılında göç*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2011.
- Toprak, Menekşe, *Temmuz çocukları*, İletişim, Istanbul, 2015
- Tüzel, Mustafa, *Temmuz çocukları üzerine*, Okuryazar.tv, 2011

TRADURRE HASAN ALI TOPTAŞ
Giulia Ansaldo

Tradurre un autore definito dalle critiche come il “nuovo Kafka”, “colui che forza i confini della lingua turca” e, a dispetto di questo mestiere e di questo scritto, dello “scrittore per leggere il quale vale la pena imparare il turco”, Hasan Ali Toptaş, è una grande responsabilità. Prima di cominciare a lavorare sui suoi testi è bene dunque dimenticarsi di tutto ciò, oppure, per dirla con le sue parole, pensare che “ne inghiottirai un po’ [di parole] e sulla carta dovrai lasciare il vuoto delle parole inghiottite...”.¹⁴ Perché quando si comincia a tradurre un libro, qualunque esso sia, abbiamo di fronte un aiuto inconfutabile e qualcosa sul quale possiamo contare in ogni momento di difficoltà all’apparenza insormontabile: il testo originale e il vuoto del testo tradotto che sarà.

E questo è tanto più vero quando il testo in questione è di una bellezza millimetrica e coerenza letteraria; ogni domanda ha già la sua risposta, ogni difficoltà ha la sua soluzione, ogni dubbio o scelta azzardata è smentito una o due frasi dopo dalla precisione lessicale e coerenza narrativa. Come se l’autore per primo l’avesse tradotto lui stesso, e forse così è, da un’altra lingua, la sua, prima di essere scritto.

I testi tradotti qui esaminati, *Impronte* e *A est dei sogni*, pubblicati dalla casa editrice Del Vecchio, sono rispettivamente l’ultimo e il penultimo romanzo dell’autore scritti a sette anni di distanza l’uno dall’altro. Entrambi mostrano una ricerca

¹⁴ “Kelimelerin [...] birçoğunu yutacak ve kâğıdın üzerine de yuttuğun kelimelerin boşluğunu bırakacaksın...”, Hasan Ali Toptaş *Uykuların Doğusu*, p. 241.

stilistica e una volontà esplicita di far rivivere e rendere prolifiche le innumerevoli forme della lingua e le espressioni appartenenti a registri, ambienti, epoche e stili differenti.

Ne *La Voce del Testo*, Franca Cavagnoli espone come uno dei principali elementi da riconoscere in un testo che ci si accinge a tradurre sia la dominante, “cioè la componente attorno alla quale si focalizza il testo” (Cavagnoli, 25) ossia quei fattori che determinano l’aspetto soprattutto formale, il suo pubblico virtuale e ciò che indica il genere; letterario, d’evasione, classico, eccetera. Individuare la dominante serve a posizionarsi rispetto alle scelte traduttive che verranno, dando particolare attenzione all’espressività, o alla leggibilità secondo il tipo di testo in questione. E questo non perché si debba scegliere tra “forma e sostanza”, per così dire, ponendoci in una situazione di scelta tra il controverso e irreal binomio fedeltà/letterarietà; ma perché ciò ci aiuta a prendere di volta in volta decisioni rispetto a un problema linguistico o culturale che s’impongono nella scrittura di un testo in un’altra lingua.

Con Toptaş è abbastanza facile stabilire quale sia la dominante del suo universo letterario; l’immediatezza e la lettura scorrevole non sono la sua caratteristica principale, ma una raffinata ricerca e scelta consapevole di ogni parola impongono una riflessione che varia caso per caso riguardo alle scelte traduttive.

In *Impronte*, la narrazione passa su due livelli, una voce narrante esterna in terza persona e una moltitudine di voci interne, quelle dei personaggi, ognuna con un linguaggio peculiare, un gergo, un tic linguistico differente. Eppure, nonostante questo coro di voci diverse, volutamente non

introdotte da segni d'interpunzione, ma inserite nella narrazione come una prosa continua, l'armonia e la coerenza della lingua sono garantite dal ritmo dello scritto che imita il parlato e dal parlato che suona letterale, nonostante le numerose espressioni gergali, frasi fatte e onomatopee.

Voce narrante:

Subito dopo, dalla penombra del vano delle scale si levò la voce di un bimbo con una bocca enorme. E dopo quella, il grido tutto nero di una donna, e dopo quello, il ronzio snervante di un aspirapolvere che scivolava da una parte all'altra, e dopo si levò anche il rumore di un trapano polveroso che rombava chissà dove. Subito dopo si aggiunsero anche i suoni che venivano da dietro i muri che stavano dietro altri muri. Poi si aggiunsero anche brusii più intensi e più profondi che evocavano le immagini della città, e così il palazzo cominciò a ruotare agitato non solo in mezzo ai rumori che gli stavano dentro, ma, inghiottendo quei rumori mentre ruotava, fu come se ne producesse di altri completamente diversi¹⁵. (Impronte, 13)

Signora Binnaz:

A dire il vero somigliava a certi vecchi che quando il loro corpo collassa si trasformano in un gomitolo di affetto fino alla fine della loro vita; lo sa, il cuore di questi vecchi esce fuori e cominciano a piangere persino per il cigolio di una porta o un sibilo di vento. Per il fatto di muoversi dentro una grande immobilità che allarga di giorno in giorno il loro corpo, la vita scorre incredibilmente lenta ai loro occhi. E mentre scorrono così, quasi a fare un esercizio di fermo immagine, i lati toccanti

¹⁵ Heba, 11.

delle scene che si susseguono una dopo l'altra come in una sequenza cinematografica emergono naturalmente sotto lo sguardo della lentezza, e a mano a mano che scorrono, si scontrano contro i cuori di questi vecchi¹⁶. (Impronte, 42)

Kenan:

Non c'erano solo i rigattieri che venivano con gli asini e i cestini di vimini al braccio, di tanto in tanto al villaggio venivano anche i tintori che coloravano di rosso, di verde, di viola o di giallo la lana da filare sull'arcolaio o sul fuso, gli stagnini che raccoglievano piatti e stoviglie girando di porta in porta con un sacco in mano, i circoncisori, incubo dei bambini, e i venditori di sanguisughe con bottigliette che sciabordavano di qua e di là. In qualche modo gli abitanti del villaggio riuscivano persino a sapere quando questi sarebbero arrivati, e se tra di loro ce n'era uno che non veniva, qualcuno inventava a proposito una storiella inoffensiva ma estremamente triste su di lui, poi, come se questa storiella fosse vera, la si cominciava a raccontare a destra e sinistra.¹⁷ (Impronte, 166)

L'espressività dunque, quale dominante del testo, e la sua ricchezza che ne garantisce la varietà di voci all'interno dell'omogeneità stilistica, fatta da espressioni, modi di dire, frasi fatte, proverbi... che s'inscrivono nell'oralità. È forse questo uno degli aspetti più complessi nel tradurre Toptaş. Mantenere l'espressività così ricca, colorata e gergale in un testo dalla prosa letterale, sobria ed elegante.

Inserire in un testo come quello di Toptaş suoni onomatopeici come ciack ciack, tri tri, tap tap... in mezzo a una frase, non

¹⁶ Heba, 34

¹⁷ Heba, 131

rispetterebbe l'intenzione dell'autore, perché tali incursioni in un testo italiano infantilizzerebbero lo scritto, cosa che non accade in turco. Ogni volta che ho dovuto tradurre i numerosi suoni riportati nel testo, ho adottato quindi soluzioni differenti, traducendo in qualche caso "sguazzare" o "gorgogliare" secondo il contesto per *şakır şukur*, ad esempio.

L'idea è ricreare un effetto di ridondanza o ripetizione e sonorità senza però stravolgere la prosa come avverrebbe nel ripetere le onomatopee del turco, perché l'effetto che producono in turco, dove sono più ampiamente utilizzate nel parlato e ammesse nello scritto, non è straniante quanto lo sarebbe in italiano. Per quanto riguarda le ripetizioni ho cercato di mantenerle dove possibile; "lieve lieve", "sottile sottile", "mesto mesto", ad esempio, ma non "grande grande" per *koca koca* dove ho preferito "grande e grosso" oppure "riempiendo e gonfiando" per *şişire şişire* o espressioni idiomatiche come "a forza di..." per le ripetizioni verbali. O ancora "urlando e gridando" per *çılık çılığa*.

Allo stesso modo tradurre suoni con parole onomatopeiche potrebbe portare qualche squilibrio dal punto di vista del ritmo e della lunghezza della frase, tradurre *rat rat öten* con "che rimbombavano scalpicchianti", sarebbe corretto da un punto di vista semantico ma stravolgerebbe il peso della frase; e su lunga scala, nel corso di tutto il romanzo cioè, questo procedimento potrebbe deviare dallo stile dell'autore che mostra spesso, come in questa frase, efficacia e brevità immediata. Traducendo non frasi ma libri appunto, si deve far attenzione a questo equilibrio.

Görse görse, o günlerde rap rap öten kabaralı postalları, parlayıp sönen dipçikleri, alamet kıyamet panzerleri ve

tanklarıyla birlikte söyledikleri marşların içinden çıkarak caddeleri dolduruveren askerleri görüyormuş sadece.¹⁸

Se proprio vedeva qualcosa, erano scarponi chiodati che in quei giorni rimbombavano scalpiccianti, calci dei fucili che scintillavano cangianti, carri armati da fine mondo e insieme ai carri armati, soldati fuoriusciti dalle marce intonate che si riversavano per le strade.

La questione, ben inteso, non è la fisiologica maggior lunghezza dell'italiano rispetto al turco, ma è un esempio di equilibrio nell'allungamento dell'onomatopea bilanciato dalla compressione della forma verbale ripetuta tre volte in turco e resa con una sola espressione in italiano.

Accogliere l'estraneo

La spécificité de la traduction, c'est qu'elle apporte en quelque sorte dans la culture du Même, ce qui peut être ressenti comme un 'intrus'. [Cordonnier, 177]

Sulla linea della scuola che da Meeschonnic arriva a Berman passando per Benjamin, trovo in questa citazione di Cordonnier una massima alla quale aderisco come impostazione fondamentale del tradurre. Appurato che la dominante del testo non sia all'insegna della leggibilità, l'irruzione nel testo italiano, ciò che Cordonnier chiama il *Même*, di elementi che colorino e definiscano la cultura originaria, elementi per così dire estraniati, favorisce l'accoglienza dell'altro e la specificità della cultura linguistica che ha prodotto originariamente il testo in questione. Questo non significa che la presenza dell'intruso

¹⁸ Uykuların Doğusu, 196

ci autorizzi a riempire il testo di parole straniere o espressioni incomprensibili e tantomeno a fare della fedeltà alla lettera un'infedeltà culturale o stilistica, traducendo in una lingua poco leggibile che tradirebbe l'intenzione di un autore dalla prosa elegante e scorrevole. Ma significa cercare di accogliere nella propria lingua, nel sistema della lingua di traduzione, elementi portatori di una cultura che è e deve restare estranea. L'esempio che Franca Cavagnoli riporta in questo senso è la possibilità in un certo tipo di testo, in cui la letterarietà è la dominante, di tradurre letteralmente l'espressione "toccare legno" piuttosto che operare una traslazione culturale in un più lineare e immediatamente riconoscibile "toccare ferro" in italiano. (Cavagnoli, 49) Quest'operazione di adattamento è accettabile e forse raccomandabile in un giallo, in un poliziesco o in tutt'altro testo in cui la dominante del libro sia la velocità e la leggibilità. Accogliere l'estraneo qui non significa dunque stravolgere la lingua di approdo, anche se a volte vale la pena forzarne i confini, sempre nel rispetto di questi; ma modellarla cercando di rispettare non solo il senso ma l'intenzione dell'autore. Quando si tratta di espressioni della lingua come *har vurup harman savurmak* letteralmente "colpire forte e disperdere il granaio", che significa cioè disperdere risorse, dove *har* in questo caso non è altro che un'allitterazione con *harman*, cerco di trovare un'espressione che abbia lo stesso significato e che rispetti in qualche modo la sonorità della frase. In questo caso ad esempio traducendo "scialacquare a destra e manca", è mantenuto il significato dell'espressione e la costruzione della frase idiomatica. In altri casi invece, le espressioni sono coniate dall'autore, anche se somigliano a frasi fatte come *tabanı yanmış tazılar gibi koşmak*, in questo caso, se il gioco metaforico regge in italiano, traduco quanto più letteralmente

possibile “correre come un levriero con le zampe in fiamme”. Se dal contesto si capisce che vuol dire correre velocemente, lo lascio tale e quale perché d'altronde il lettore turco non ha più elementi di quello italiano per comprendere la metafora trattandosi appunto un'espressione coniata dall'autore e non della lingua.

In *Impronte* sono i personaggi, secondo il loro status e della loro funzione testuale a fare più largo uso di espressioni. La Signora Binnaz, ricca palazzinara, ex prostituta, di umili origini e dalla vispa intelligenza, per raccontare la sua adolescenza usa espressioni come *uzun kuyruklu şeytanlar cirit atıyordu*, o ancora *Cinler başıma üşüştüğünde hızımı alamayıp tavana doğru bakarak küfürler savururdum*. Nel primo caso *cirit atmak* è un'espressione utilizzata all'inizio delle favole dopo il “c'era una volta” e non vuole dire strettamente niente; alla lettera, “tirare il giavellotto”, ma nell'utilizzo dell'espressione nessuna immagine che abbia a che fare con quest'elemento viene in mente. Il significato e il registro potrebbero equivalere all'espressione in italiano “fare il diavolo a quattro”, che però non può essere utilizzata in quanto sono proprio i diavoli il soggetto dell'azione. Ho tradotto l'espressione con “diavoli dalla coda lunga si giravano i pollici”; nel momento in cui è irrilevante cosa facessero i diavoli dalla coda lunga nell'anima di un uomo, ma ha rilevanza un'idea di vaga negatività, la corrispondenza di registro linguistico tra le due espressioni e l'effetto creato, in questo caso mi sembravano prevalere sull'aderenza semantica. A voler scomodare Benjamin per un esempio tanto banale, si potrebbe dire che qui l'infedeltà lessicale si giustifica per la fedeltà all'effetto o all'intenzione.

“Il s’agit plutôt d’une fidélité à l’intention à partir de laquelle l’écho de l’original peut être éveillé”. [Benjamin, 125]

Nella la seconda espressione ho tradotto “non sapendo calmare i diavoli che avevo per capello, guardando verso il soffitto lanciavo maledizioni”, quando in turco si hanno *cin* che svolazzano in testa e non diavoli, ovvero spiriti dispettosi e immaginari della tradizione arabo islamica che riempiono le pagine delle Mille e Una Notte. Anche qui la corrispondenza dell’espressione italiana e la veemenza del momento narrativo mi sono sembrate avere più importanza dei singoli elementi utilizzati per descrivere la situazione. Ciò non toglie che in un altro caso, in un altro libro, nell’espressione *sokaklarda in cin top oyniyor* che significa “le strade erano deserte”, ho voluto mantenere la presenza dei *cin* dicendo “per le strade si rincorrevano i djiin” perché in questo testo l’utilizzo delle espressioni è raro, e il fatto che fosse usato in quello specifico passaggio mi ha autorizzato a pensare che quell’immagine fosse volutamente usata dall’autrice per accentuare un effetto lugubre e straniante.

Se in *Impronte* è la corallità che si alterna alla voce narrante esterna, in *A est dei sogni*, la voce narrante è in prima persona e interna, il numero dei personaggi che prendono la parola è minore e la scrittura del romanzo avviene in parallelo all’avanzare della lettura. Anche qui dunque si hanno due livelli narrativi. L’incipit è esplicativo in questo senso:

come un'ombra m'incamminai di nuovo verso il tavolo. A dirti la verità, in quel momento non sapevo con che frase sarebbe cominciata la storia che avevo dentro.¹⁹

Si tratta di un romanzo visionario, che contiene molti elementi favolistici a cominciare dalla struttura di storie dentro le storie, all'introduzione di elementi mitologici, alle citazioni di Borges, all'utilizzo di formule tipiche della narrazione orale come *Efendime söyleyim*, "Udite udite", o "lascia che ti racconti", sino all'utilizzo stesso della parola "favola" che ricorre nove volte e "storia" che ricorre, in ogni accezione del termine, ben sessanta volte in tutto il romanzo. Questo ricorso all'oralità nel testo scritto si realizza ancora una volta attraverso l'utilizzo di espressioni idiomatiche, onomatopiche e modi di dire che devono essere riprodotti mantenendo il registro in cui si trovano. Tradurre *Allah arattı demeden*, o *yırtık dondan çıkmak*, letteralmente "[picchiare] senza dire l'ha creato Dio", e "uscire dalle mutande rotte" è fattibile ricorrendo a espressioni eventualmente presenti in italiano che significhino la stessa cosa, o che mantengano qualche tratto simbolico comune e soprattutto che s'inseriscano nello stesso registro linguistico. Per la prima espressione, mi è sembrato che "dargliele di santa ragione" rispondesse a queste caratteristiche, per la seconda, che significa parlare, agire a sproposito, ho azzardato una traduzione letterale contando sulla comprensione contestuale:

Oltre che per gli ingrati che tergiversavano sul lavoro, tenevo pronta [la bacchetta] per certi linguacciuti che confondevano le

¹⁹ "bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm. Doğrusunu istersen, içimdeki hikâyenin hangi cümleden başlayacağını bilemiyordum o sırada" *Uykuların Doğusu*, 5

idee della gente parlando senza sosta di diritti e ragioni. E anche per certi cafoni insubordinati che di tanto in tanto saltavano fuori dal rotto delle mutande per affermare che il pane che distribuivo era di volta in volta più piccolo.

Un problema di natura diversa si pone nel tradurre espressioni come *Hızır gibi yetismek*, “Arrivare a tempo come Hızır” o *Zekat keçisi gibi zayıf*, “magro come una capra dello Zekat” che contengono elementi culturali impossibili a tradurre senza spiegazione. In questo caso la soluzione è spiegare con una nota a cosa ci si riferisca, o perdere completamente il riferimento, e cercare un’espressione semanticamente affine, “capitava a pennello”, o “come una manna dal cielo”, ad esempio. Di nuovo la soluzione è da valutare caso per caso, e non in generale. Spiegare in una nota il mito di Hızır cui si riferisce l’espressione, personaggio appartenente alla mitologia turca, mediorientale e balcanica, conosciuto con innumerevoli appellativi, il cui nome in arabo significa “l’uomo verde”, ovvero portatore d’immortalità, che compare su terra ogni notte tra il 5 e il 6 maggio, presente in tutta la letteratura e cultura popolare a partire dal *Leila e Mejnun* di Nizami alla *Ederlezi* di Goran Bregović [...], non è pratico, né utile ai fini della comprensione dell’espressione o del testo. Eppure è un elemento portatore d’informazioni preziose e la sua presenza in un testo che contiene molti elementi mitologici e favolistici, non è certamente casuale. Si può quindi pensare a una soluzione, spesso funzionale in questi casi, ovvero sciogliere l’espressione o inserire un elemento che la renda parlante “arrivava giusto in tempo come Hızır”, e lasciare in glossario l’approfondimento del personaggio in questione.

Nel secondo esempio invece, tradurre con “come una capra della carità” in riferimento alla magrezza di un personaggio, non mi induce a spiegare che la *Zekat* è una dei cinque pilastri dell’Islam, perché in questo caso l’apporto di informazioni dal punto di vista culturale non è solo irrilevante ai fini dell’espressione ma anche nell’equilibrio del testo, e la parola carità in italiano ha una corrispondenza semantica e simbolica sufficiente per ottenere lo stesso effetto.

In altri casi ho lasciato fuori l’elemento estraneo trasformando alcuni oggetti linguistici dell’espressione; in *ayranı kabarıveren*, ovvero “montare come ayran”, per dire di andare su tutte le furie in fretta, ad esempio. L’ayran, lo spiego nel glossario perché appare in altri passaggi, è una bevanda a base di yogurt salato prodotta dallo sciabordio dello stesso che crea una schiuma. Ora, spiegare tutto questo in un’espressione che punta sull’immediatezza non solo linguistica con la costruzione in *-veren*, ma anche simbolica, con la schiuma che monta, avrebbe fatto perdere quest’elemento della velocità ed ho quindi applicato una trasformazione culturale traducendo con “montando come panna”, che permette di mantenere la stessa immagine cambiando però il prodotto che monta, tanto più che si parte dallo stesso elemento.

Tre Uccelli

Un altro esempio d’introduzione di elemento estraneo viene da una pagina di *A Est dei Sogni*, in cui compaiono tre nomi di uccelli mitologici; *Musikar*, *Anka* e *Homa*. Il primo è un uccello della mitologia iranica la cui origine etimologica lo conduce a *Kaknus* in greco, cigno; con la particolare caratteristica di avere

un becco lunghissimo e forato che suona come un flauto quando passa il vento. Il secondo, anka, tradotto talvolta come fenice, altre come *Simorgh*, è un uccello della mitologia iranica dalle caratteristiche simili a quelle della fenice, il terzo, a sua volta identificato talvolta nel Simorgh, talvolta è lasciato tale e quale, è un uccello simile a un grifone. Anche qui però non si traducono parole, e sarà il contesto e l'intenzione a stabilire la soluzione.

Il musikar appare nel testo all'interno di una lunga e accurata lista di uccelli reali e la sua apparizione crea nel lettore turco esperto un momento di straniamento e ironia perché si sta parlando di un venditore di uccelli che mostra tutta la sua collezione a Cebrail Dede, un personaggio del libro alla ricerca di un uccello sconosciuto che ha la caratteristica di non bere mai in acque limpide. In questo passaggio quindi lo straniamento del lettore è voluto e velato e se è vero che la traduzione letterale più appropriata di musikar sarebbe cigno, tradurre così farebbe perdere quest'elemento di incursione mitologica nella realtà. Per queste ragioni in un primo momento l'avevo tradotto con fenice, pur conscia della mancata corrispondenza semantica, ma in questo passaggio la dominante più importante appunto, non era tanto l'esattezza quanto la presenza di un elemento estraniante in una lista di uccelli reali.

Però come spesso succede, le scelte troppo azzardate vengono smentite dal testo e con Toptaş succede puntualmente. Infatti, pochi paragrafi dopo compaiono appunto anka e homa che sono molto più vicini alla fenice del primo. Ora, nel passaggio in cui compaiono questi uccelli, la dominante cambia e infatti qui sono descritti i sogni a occhi aperti di un bambino ossessionato dalla ricerca sfibrante del padre per quell'uccello inesistente. Quindi la descrizione è onirica e la presenza di un nome non

immediatamente comprensibile è meglio accetta. Ho quindi tradotto Anka con Simorgh perché il paesaggio in cui è inserito, e le caratteristiche evocate lo rendono molto simile a quest'ultimo e perché credo sia una parola già vagamente familiare al lettore italiano, grazie, tra l'altro, alla sua presenza nel poema mistico di Attar, tradotta, adattata in numerose versioni teatrali, aneddoti spirituali... Per quanto riguarda homa, ho utilizzato fenice appunto perché i due uccelli hanno caratteristiche simili e perché la fenice, come l'homa, potrebbe essere avvistata, se mai, tra le cupole di Baghdad, come nel passaggio in cui compare. Avrei potuto lasciare homa, già accettato in alcune traduzioni italiane dall'arabo, ma ho preferito in questo caso venire incontro al lettore e rendere questo passaggio di fantasticherie e sogno d'accesso immediato. Resta il musikar di cui sopra. Considerando che anch'esso è di tradizione iranica e non immediatamente riconoscibile in turco da un lettore qualunque, ho deciso di lasciarlo tale e quale e di inserire la voce in glossario perché l'effetto di straniamento voluto nel testo in quella lista è intenzionale in turco come in italiano.

Evidentemente la scrittura di Toptaş è molto più delle espressioni e delle parole che utilizza, svegliare con il lessico mondi appartenenti al passato, come fa ad esempio con lunghe liste di utensili dell'ambiente contadino tradizionale, permette di accedere al contesto cui appartengono, ma perché questi oggetti siano credibili, l'intera coerenza del testo e dei personaggi che lo abitano devono parlare, agire e pensare in maniera conforme all'utilizzo di tali oggetti. Anche in italiano. È per questo che quando si traduce, anche un pomeriggio in campagna tra ruderi abbandonati può influire sul lavoro. La

traduzione si fa esperienza. E sperimentare i libri di Toptaş significa trovare il significato di certe parole in una foto scattata da un amico giornalista durante un servizio su una raffineria abusiva in Nord Iraq, quello di altre su un marciapiede di Tophane, il senso di certe espressioni, parlando degli ultimi avvenimenti politici con il gestore di un albergo, trovare profetiche certe frasi ripetute poi in una canzone che passa alla radio e vedere le sfumature dei colori descritti dai finestrini di un autobus diretto a sud est.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin, Walter, “La tache du traducteur”, in *Expérience et pauvreté*, Payot et Rivages, Paris, 2011.
- Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain*, Seuil, Paris, 1999.
- Cavagnoli, Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, Milano, 2012.
- Cordonnier Jean-Louis, *Traduction et culture*, Hatier Didier, Paris, 1996.
- Toptaş Hasan Ali, *Impronte*, Del Vecchio, Roma, 2015.
- Toptaş Hasan Ali, *Heba*, İletişim, Istanbul, 2013
- Toptaş Hasan Ali, *Ukuların Doğusu*, İletişim, Istanbul, 2009.

APPENDICE
LE TRADUZIONI LETTERARIE DAL TURCO ALL'ITALIANO
(1941-2017)

Di seguito si presenta una rassegna delle traduzioni letterarie di opere turche, di narrativa e poesia, edite in Italia nell'arco temporale 1941-2017.

L'elenco segue un ordine cronologico e al fine di essere esaustivi e fornire maggiori dettagli al lettore in essa sono stati riportati: data di pubblicazione delle traduzioni, titolo italiano dell'opera tradotta, autore, titolo originale in turco, traduttore, casa editrice. Si è inoltre deciso di aggiungere l'indicazione "Teda" nel caso in cui la traduzione sia avvenuta grazie a una sovvenzione del governo turco nell'ambito del programma *Teda Project*, istituito nel 2005 e ancora in corso.

Le opere presenti nella tabella sono di autori turchi e tutte, fatta eccezione per alcuni testi, sono tradotti dal turco verso l'italiano. In alcuni casi, tuttavia, è stato possibile riscontrare come la traduzione in italiano provenisse non dall'originale turco, bensì da un'altra lingua europea – inglese, francese e tedesco – nella quale l'opera era stata precedentemente tradotta.

Da questa rassegna appare evidente come nel corso degli anni ci sia stato un crescente interesse nei confronti della letteratura turca, che ha spinto il mercato editoriale italiano, grazie anche all'incentivo del Ministero della Cultura Turca, a tradurre sempre più opere. Un incremento sostanziale si comincia a registrare a partire dal 2000 ma è nel 2007 che il numero delle traduzioni comincia a diventare significativo, raggiungendo la cifra di tredici volumi tradotti. Non è un caso che ciò accada immediatamente dopo l'assegnazione del premio Nobel allo scrittore Orhan Pamuk, un evento che ha amplificato

notevolmente l'interesse dell'editoria italiana nei confronti della produzione letteraria turca. Dal 2000 in poi, difatti, aumentano in modo cospicuo le pubblicazioni. Il picco massimo lo si raggiunge nel 2007 con ben 13 libri pubblicati in un anno, mentre nel 2008 e 2009 ne vengono pubblicati 11 all'anno. Di pari passo con l'aumento delle traduzioni, si nota inoltre come si amplia il ventaglio delle case editrici interessate alla pubblicazione, così come la gamma degli autori e dei generi letterari.

Nei primi anni presi a campione sono state pubblicate prevalentemente opere importanti, significative del panorama letterario turco, come confermano anche le numerose seguenti ristampe. Tali opere sono di autori altrettanto noti, nomi chiave come Nazım Hikmet e Yaşar Kemal. A partire dagli anni 2000, invece, si assiste ad un cambiamento di tendenza: nonostante si continuino a tradurre opere di scrittori e poeti celebri, si inizia a selezionare opere appartenenti a autori più di nicchia, ampliando il raggio d'azione, con un mutamento effettivo dell'attitudine editoriale.

Questa rassegna ambisce a essere quanto più esaustiva possibile ma non è escluso che vi siano mancanze: in molti casi è stato di non poca difficoltà reperire informazioni su traduzioni più datate o anche più recenti ma di case editrici piccole. Si è in genere fatto ricorso alla consultazione di diversi cataloghi librari online. In particolare, è stato consultato il Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale presente sul sito dell'Istituto Centrale Catalogo Unico (ICCU), attraverso il quale, con una ricerca di base, si è riusciti a risalire ai libri pubblicati in Italia e, nel nostro caso, opere turche tradotte e pubblicate in lingua italiana. Altra fonte di catalogazione online, rivelatasi molto utile, è stata quella presente sulla pagina del progetto *Teda*; in

essa è possibile consultare l'elenco dei testi turchi tradotti che hanno ricevuto i finanziamenti stanziati dal governo turco e successivamente pubblicati nel mondo. Infine, è stata importante anche la collaborazione con i singoli traduttori e le case editrici.

Anno di pubblicazione in Italia	Titolo in traduzione	Autore	Titolo originale	Traduttore	Editore	Fondi
1941	Terra matrigna	KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri	Yaban	Alessandra Scallero	Mondadori	
1945	Nur Baba. Romanzo turco d'ambiente Bektasci	KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri	Nur Baba	Ettore Rossi	Editrice Nazionale	
1954	Alcune osservazioni intorno all'influenza delle istituzioni bizantine sulle istituzioni ottomane	KÖPRÜLÜ Mehmed Fuad	Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri	Istituto per l'Oriente	IPO	
1957	Ma è poi esistito Ivan Ivanovic?	HIKMET Nazim	İvan İvanoviç var mıydı, yok muydu?	Franco Lucentini	Einaudi	
1960	Teatro	HIKMET Nazim		Giovanni Crino	Editori Riuniti	
1960	Opere	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Editori Riuniti	
1960	1: Poesie	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Editori Riuniti	
1960	2: Teatro	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Editori Riuniti	
1961	In quest'anno 1941	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	C.M. Lerici	
1961	La Conga con Fidel	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Edizioni Avanti!	
1963	Poesie d'amore	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Mondadori	

1964	Quattro commedie del teatro turco oggi: Un ombrello che si rovescia. I solitari. Mine. Gli zoccoli.	AKSAL Sabahattin Kudret, KESKIN Yildirim, CUMALI Necati		Paolo Cerulli	IPO	
1964	Novelle turche	Aa.Vv.		Ettore Rossi	IPO	
1965	Paesaggi umani	HIKMET Nazim	Insan Manzara-ları	Joyce Lussu	C.M. Lerici	
1969	La casa del babbo	KEMAL Orhan	Baba evi	Paolo Cerulli	IPO	
1971	Paesaggi umani: poema dal carcere	HIKMET Nazim	Insan Manzara-ları	Joyce Lussu	Accademia	
1972	Poesie	HIKMET Nazim		Joyce Lussu; Vel-so Mucci	Newton Compton	
1972	Trentacinque anni: antologia poetica	TARANCI Cahit Sıtkı	Otuz Bes Yaş (Bu-tun şiirlerinden 100 siir seçkisi)	Necdet Adabağ	Orizzonti let-terari	
1986	Un uomo qualun-que	KULEBI Cahit	Butun şiirleri	Anna Masala	Marsilio	
1987	Il cardo	KEMAL Yaşar	Ince Memed	Giuseppe Cittone	Garzanti	
1988	Cara spudorata morte	TEKIN Latife	Sevgili Arsiz Ölüm	Edda Dussi; Ugo Marazzi	Giunti	
1989	La prima donna	GÜRSEL Nedim	Kadınlar Kitabı	Leonella Prato Caruso	Feltrinelli	
1991	Tokat è in un vi-gneto. L'accerchiamento.	Füruzan	Kuşatma (ex-traits)	Ayşe Saraçgil	Dip. Studi Asiatici Ist. Univ. Orien-tale	
1992	Scritti e sigilli 1973-1990	BATUR Enis		Isil Saatçioğlu	Fondazione Piazzolla	
1992	Roccalba	PAMUK Orhan	Beyaz Kale	Giampiero Bel-lingerì	Frassinelli	
1993	La casa del silenzio	PAMUK Orhan	Sessiz Ev	Francesco Bruno	Frassinelli	

1993	Tu schiacterai il serpente	KEMAL Yaşar	Yilani Öldürseler	Ornella Rota, Roberta Denaro	Tranchida	
1994	Imago Mundi	BATUR Enis		Isil Saatçioğlu	Garzanti	
1994	Gli uccelli tornano a volare	KEMAL Yaşar	Kuşlari da gitti	Antonella Passaro	Tranchida	
1995	Nur Baba	KARAOŞMANOĞLU Yakup Kadri	Nur Baba	Giampiero Belingeri	Adelphi	
1995	L'ultimo Tramway	GÜRSEL Nedim	Son Tramway	Marta Bertolini, Şemsa Gezin	Biblioteca del Vascello	
1995	Un inverno ad Hakkari	EDGÜ Ferit	Hakkari'de bir mevsim	Marta Alessandri, Peter Kurtboke	De Martinis	
1995	Fiabe dalle colline dei rifiuti	TEKİN Latife	Berci Kristin Çöp Masalları	Ayşe Saraçgil	Giunti	
1995	La Conga con Fidel	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Lei	
1996	34 Poesie d'amore	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Mondadori	
1996	Ritorno ai Balcani	GÜRSEL Nedim		Marta Bertolini, Şemsa Gezin	Ananke	
1996	Il libro nero	PAMUK Orhan	Kara Kitap	Mario Biondi	Frassinelli	
1996	Al di là della montagna	KEMAL Yaşar	Orta Direk	Antonella Passaro	Tranchida	
1996	Bambini	KEMAL Yaşar	Sarı Sıcak	Antonella Passaro	Tranchida	
1997	Altre poesie d'amore	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Mondadori	
1997	Il romanzo del conquistatore	GÜRSEL Nedim	Boğazkesen	Marta Bertolini, Şemsa Gezin	Pironti	
1997	Memed il Falco	KEMAL Yaşar	Ince Memed	Antonella Passaro	Tranchida	
1997	Teneke	KEMAL Yaşar	Teneke	Antonella Passaro	Tranchida	

1998	Il gineceo	GAYUK Mehmet		Guido Ceronetti	Tallone	
1998	Il ritorno di Memmed il Falco	KEMAL Yaşar	Ince Memed II	Claudia Zonghetti	Tranchida	
1998	Terra di ferro, cielo di rame	KEMAL Yaşar	Yer demir gök bakır	Roberta Denaro	Tranchida	
1998	Sogni	KEMAL Yaşar	-		Tranchida	
1999	L'erba che non muore mai	KEMAL Yaşar	Ölmez otu	Roberta Denaro	Tranchida	
2000	La nuova vita	PAMUK Orhan	Yeni Hayat	Şemsa Gezgin, Marta Bertolini	Einaudi	
2000	Il più bello dei mari	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Liberinto	
2000	Il nuvolo innamorato e altre fiabe	HIKMET Nazim	Sevdalı Bulut	Giampiero Belingeri	Mondadori	
2000	La collera del Monte Ararat	KEMAL Yaşar	Ağrıdağı efsanesi	Claudia Zonghetti	Tranchida	
2001	Il mio nome è rosso	PAMUK Orhan	Benim Adım Kırmızı	Şemsa Gezgin, Marta Bertolini	Einaudi	
2001	Paesaggi umani	HIKMET Nazim	İnsan Manzaranları	Joyce Lussu	Fahrenheit 451	
2001	Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo turco	ÇİÇEKOĞLU Feride, ELDEM Edhem		Concettina Tramontano Magno (ingl), Giuliana Gregorio (franc)	Mesogea	
2001	Il canto dei mille tori	KEMAL Yaşar	Bin boğalar	Claudia Zonghetti	Tranchida	
2002	Helin profumava di resina	SAMANCI Suzan	Recine kokuyordu Helin	Claudia Zonghetti	Tranchida	
2003	Con te sorride il mio cuore	YALÇIN Kemal	Seninle Güler Yüreğim	Fabrizio Beltrami	Edizioni Lavoro EL	
2003	Ada d'ambra	UZUNER Buket	Kumral Ada	Anna Lia Proietti Ergün	Sellerio	
2004	Il nuvolo innamorato e altre fiabe	HIKMET Nazim	Sevdalı Bulut	Giampiero Belingeri	Mondadori	

2004	Neve	PAMUK Orhan	Kar	Şemsa Gezgin; Marta Bertolini	Einaudi	
2004	Notte	KARASU Bilge	Gece	Carlo Guarrera	Mesogea	
2005	AntiQuori	AKIN Sunay		Giampiero Bel- linger	Frammenti	
2005	Nostra celeste cu- pola	KEMAL Yahya		Giampiero Bel- linger	Ariele	
2005	La Conga con Fidel	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Fahrenheit 451	
2006	Il castello bianco	PAMUK Orhan	Beyaz Kale	Giampiero Bel- linger	Einaudi	
2006	Istanbul	PAMUK Orhan	Istanbul: Hatira- lar ve Şehir	Şemsa Gezgin, Marta Bertolini	Einaudi	
2006	Due ragazze	MAĞDEN Perihan	İki genç kızın ro- manı	Mehmet Sinan Bermek, Fabio de Propriis	Fazi	TEDA
2006	Antologia della poesia turca con- temporanea	Ouvrage collectif	Çağdas Türk Şiir- leri Antolojisi	Necdet Adabağ	Manni Editori	TEDA
2007	Con poco zucchero	ABASIYANIK Sait Faik	Az şekerli	Lino G. Beretta	A Oriente! (re- vue)	
2007	Heranush mia nonna	ÇETİN Fethiye	Anneannem	Fabrizio Beltrami	Alet	
2007	Istanbul era una favola	LEVI Mario	Istanbul bir ma- saldi	Giampiero Bel- linger, Paola Ra- gazzi	Baldini Castoldi Dalai	TEDA
2007	Le voci di Istanbul. Scritti e interviste	PAMUK Orhan		Bernabei M., D'Andò B.	Datanews	
2007	Io, Anatolia	DILMEN Güngör	Ben, Anadolu	İclal Aydın Mar- gariti	Edito- ria&Spettacolo	TEDA
2007	Il libro nero	PAMUK Orhan	Kara Kitap	Şemsa Gezgin	Einaudi	
2007	La valigia di mio padre	PAMUK Orhan	Babamin Bavulu	Şemsa Gezgin; Marta Bertolini	Einaudi	

2007	Felicità	LIVANELİ Ömer Zülfü	Mutluluk	Elçin Kumru	Gremese	TEDA
2007	Nel paese dei pesci prigionieri: un'infanzia turca	GÜRSEL Nedim	Au pays des poissons captifs	Giusy Marzano	Libri bianchi	
2007	La conquista di Costantinopoli	TURSUN BEY		Luca Berardi	Mondadori	
2007	Ritratto di famiglia turca	ORGA İrfan	Portrait of a turkish family	Luca Merlini (ingl)	Passigli	
2007	La bastarda di Istanbul	ŞAFAK Elif	Baba ve piç	Laura Prandino (ingl)	Rizzoli	
2007	Il libro di Dede Korkut	Anonimo	Kitab-ı Dede Korkut	Fabio Salomoni	Aquilegia Edizioni	TEDA
2007	Il drago ha anche le ali	YAŞIN Mehmet		Rosita D'Amora	Argo	
2008	La nostra più bella storia d'amore	LEVI Mario	En güzel aşk hikayemiz	Giampiero Belingeri, Paola Ragazzi	Baldini Castoldi Dalai	TEDA
2008	L'amore è come la ferita di una spada	ALTAN Ahmet	Kılıç yarası gibi	Giampiero Belingeri, Paola Ragazzi	Bompiani	
2008	Altri colori	PAMUK Orhan	Öteki Renkler	Giampiero Belingeri, Sema Gezin	Einaudi	
2008	Edera	İŞGÜZEL Şebnem	Sarmaşık	Elettra Ercolino, Pınar Gökpar	Fazi	TEDA
2008	Racconti dell'Anatolia	Ouvrage collectif	Türk Öykü Antolojisi	Necdet Adabağ	Gremese	TEDA
2008	La Lotta per il Pane	KEMAL Orhan	Ekmek kavgası	Barbara La Rosa	Lunargent	TEDA
2008	Un Viaggio in Turchia	ORGA İrfan	The Caravan moves on	Luca Merlini (ingl)	Passigli	
2008	Il Palazzo delle Pulci	ŞAFAK Elif	Bit palas	Stefania Manzana; Luisa Martolini (ingl)	Rizzoli	

2008	La Conga con Fidel	HIKMET Nazim		Joyce Lussu	Robin	
2008	In Questo Libro tu Dove sei?	BERKÖZ Egemen	Bu kitapta sen nerdesin?	Rosa Galli Pellegrini (franc)	Bandecchi&Vivaldi	TEDA
2009	I Diari Segreti di Costantinopoli: Racconti	CORAL Mehmet	Konstantiniye'nin yitik günceleri	Manuela Bruno	Besa	
2009	Il Museo dell'Innocenza	PAMUK Orhan	Masumiyet Müzesi	Barbara La Rosa Salim	Einaudi	TEDA
2009	In Fuga	MAĞDEN Perihan	Biz kimden kaçıyorduk Anne?	Elettra Ercolino, Pinar Gokpar	Elliot	
2009	Chador	MUNGAN Murathan	Çador	Mariangela Liccardo	Giunti	TEDA
2009	Orfeo	ERAY Nazli	Orphée	Lea Nocera	Gremese	TEDA
2009	Aspettando la Paura	ATAY Oguz	Korkuyu Bekleyen	Giampiero Bellingeri; Şemsa Gezzin	Lunargento	TEDA
2009	L'Isola del Dolore	CORAL Mehmet	Timarhane adası	Carlo Guarrera	Mesogea	
2009	Delitti d'Onore	ONAL Ayşe		Emilia Sala	Einaudi	
2009	Un Inverno ad Hakkari	EDGÜ Ferit	Hakkari'de bir mevsim	Marta Alessandri, Peter Kurtboke	Mesogea	
2009	Istanbul	PAMUK Orhan, GÜLER Ara		Barbara La Rosa Salim	Mondadori Electa	
2009	Le Quaranta Porte	ŞAFK Elif	Aşk	Maria Baiocchi, Anna Tagliavini (ingl)	Rizzoli	
2009	Scandaloso omicidio a Istanbul	SOMER Mehmet Murat	Buse Cinayeti	Anna Lia Proietti Ergün	Sellerio	
2009	La vita è un bagaglio a mano	LEVI Mario	Bir şehre gide-memek	Giampiero Bellingeri, Paola Ragazzi	Baldini Castoldi Dalai	TEDA
2010	Ritorno a nessun dove	BAYDAR Oya	Hiçbiriye Dönüş	Alessio Calabrò	Aquilegia Edizioni	TEDA

2010	La figlia di Istanbul	ADIVAR Halide Edip	Sinekli Bakkal	Fabio de Propriis	Elliot	TEDA
2010	Il palazzo delle pulci	ŞAFAK Elif	The Flea Palace	Manzana S., Martolini L.	Rizzoli	
2010	Il vostro fratello del segno dei pesci	YAŞIN Mehmet	Soydaşınız Balık Burcu	Rosita D'Amora	Gremese	
2010	Trentacinque anni: antologia poetica	TARANCI Cahit Sitki	Otuz Bes Yaş (Butun şiirlerinden 100 siir seçkisi)	Necdet Adabag	Lunargento	TEDA
2010	Gran bella cosa è vivere, miei cari	HIKMET Nazim	Yaşamak güzel şey be kardeşim	Fabrizio Beltrami	Mondadori	
2010	Hotel Bosforo	AYKOL Esmahan	Kitapçı dükkânı	Emanuela Cervini (tedesco)	Sellerio	
2010	Gli assassini del profeta	SOMER Mehmet Murat	Peygamber Cinyayetleri	Paola Ragazzi	Sellerio	
2010	Il Ponte del Corno d'Oro	ÖZDAMAR Emine Sevgi	Haliçli Köprü	Umberto Gandini	Ponte alle grazie	
2010	La Timidezza delle Rose	ÖZKAN Serdar	The Missing Rose	Fabrizio Ascari (inglese)	Bompiani	
2010	Quando la vita si illumina	ÖZKAN Serdar	When Life Lights up	Fabrizio Ascari	Bompiani	
2011	Non sparate agli aquiloni	ÇİÇEKOĞLU Feride	Uçurtmayı Vurmasınlar	Şemsa Gezgin	Scritturapura	TEDA
2011	Appartamento a Istanbul	AYKOL Esmahan	Kelepir ev	Emanuela Cervini (tedesco)	Bompiani	
2011	Il sangue dei sogni	KİRİKKANAT Mine G.	Destina	Alessia Piovanello	Gremese	TEDA
2012	Ankara	KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri	Ankara	Fulvio Bertuccelli	Mesogea	TEDA
2012	Il Signor Cevdet e i suoi figli	PAMUK Orhan	Cevdet Bey ve Oğulları	Barbara La Rosa	Einaudi	
2012	La bastarda di Istanbul	ŞAFAK Elif	Baba ve Piç	Laura Prandino (ingl.)	Rizzoli	

2012	La casa dei quattro venti	ŞAFAK Elif	Honour	Manzana S. (ingl.)	Rizzoli	
2012	Divorzio alla turca	AYKOL Esmahan		Emanuela Cervini (tedesco)		
2012	L'eunuco di Costantinopoli	LIVANELİ Ömer Zülfü	Engereğin Gözündeki Kaşma	Giovanni Zuccalà	Gremese	TEDA
2012	Gli altri	VAHAPOĞLU Ece	The Other	Barbara Gambaccini	Edizioni Clarendon	TEDA
2012	Cielo, il Cielo	İNCE Özdemir		Gülbende Kuray Ulusoy	Poesis	TEDA
2012	Guarda l'Eufrate Rosso di Sangue	YAŞAR Kemal	Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana	Simone Abramo, Pınar Gökpar	Rizzoli	
2012	Romanzi ingenui e sentimentali	PAMUK Orhan		Anna Nadotti (ing)	Einaudi	
2013	Leo, otto volte eroe	ŞAHİNKANAT Sara		Rosita D'Amora	Sinnos	TEDA
2013	Un uomo allo specchio	TARANCI Cahit Sıtkı	A selection of 100 Poems	Necdet Adabağ	Lunargento	TEDA
2013	Focaccine al miele	CEMALİ Zeynep	Ballı Çörek Kafe-teriyası	Roberta Corradin	Rizzoli	TEDA
2013	Io sono un dancer	ULUSOY Feridun	Hüzünle Dans Bir Dansörün Anıları	Gülbende Kuray Ulusoy	Poesis	TEDA
2013	Lesioni di famiglia	MUMCU Cem	Makber	Barbara Gambaccini	Edizioni Clarendon	TEDA
2013	Prigionieri di noi stessi	VASSAF Gündüz	Prisoners of ourselves	Baykar Sivazliyan	Argo	TEDA
2014	Esilio	ILHAN Çiler	Sürgün	Özbakay Eda	Del Vecchio	
2014	La notte dell'assenzio	TUNÇ Ayfer	Yeşil Peri Gecesi	Barbara Gambaccini	Edizioni Clarendon	TEDA
2014	La città ai confini del cielo	ŞAFAK Elif	The Architect's Apprentice	Masini B.	Rizzoli	

2014	L'Istituto per la Regolazione degli Orologi	TANPINAR Ahmet Hamdi	Saatleri Ayarla- ma Enstitüsü	Fabio Salomoni	Einaudi	TEDA
2014	Gli innocenti	SÖNMEZ Burhan	Masumlar	Eda Özbakay	Del Vecchio	TEDA
2014	Tango a Istanbul	AYKOL Esmahan	Tango Istanbul	Emanuela Cervini (tedesco)	Sellerio	
2014	Non scordarti di amare	BEHRAMOĞLU Ataol	Şiir Antolojisi	Paolo Ruffilli	Raffaelli	TEDA
2014	Il mandarino meraviglioso	ERDOĞAN Asli	Mucizevi Manda- rin	Giulia Ansaldo	Keller editore	
2014	Soufflé	PERKER Asli	Sufle	Katia De Marco	Sonzogno	TEDA
2015	Talento criminale	SELCEN Cem	Elmanın Suçu	Barbara Gam- baccini (ing)	Edizioni Clan- destine	TEDA
2015	A con Zeta	GÜNDAY Hakan	Az	Fulvio Bertuccelli	Marcos y Mar- cos	TEDA
2015	Madame Atatürk	ÇALIŞLAR İpek	Latife Hanım	Barbara Gam- baccini (ing)	Edizioni Clan- destine	TEDA
2015	Impronte	TOPTAŞ Hasan Ali	Heba	Giulia Ansaldo	Del Vecchio	TEDA
2015	Storia di una con- cubina	İREPOĞLU Gül	Cariye	Barbara Gam- baccini (ing)	Edizioni Clan- destine	TEDA
2015	La stranezza che ho nella testa	PAMUK Orhan	Kafamda bir Tu- haflık	Barbara La Rosa	Einaudi	
2015	Hotel Madrepatria	ATILGAN Yusuf	Anayurt Oteli	Rosita D'Amora, Şemsa Gezgin	Jaca Book	
2015	La madonna col cappotto di pellic- cia	ALI Sabahattin	Kürk Mantolu Madonna	Rosita D'Amora	Scritturepura	TEDA
2015	L'ultimo treno per Istanbul	KULIN Ayse	Nefes Nefese	Luca Di Maio	Newton Comp- ton	
2015	Le fredde notti dell'infanzia	ÖZLÜ Tezer	Çocukluğun soğuk geceleri	Massimiliano Calvia	Lunargento	TEDA
2015	Guardare dietro la montagna	MATUR Bejan	Dağın ardına bakmak	Giulia Ansaldo	Poesis	

2015	Tambura Blues e altre storie	TUNÇ Ayfer	Aziz Bey Hadisesi	Barbara Gambaccini (ing)	Edizioni Clandestine	TEDA
2016	Ancòra	GÜNDAY Hakan	Daha	Fulvio Bertuccelli	Marcos y Marcos	TEDA
2016	La nascita dei sogni	TOPTAŞ Hasan Ali	Uykuların Doğusu	Giulia Ansaldo	Del Vecchio	TEDA
2016	Figli d'estate	TOPRAK Menekse	Temmuz Çocukları	Lea Nocera	Magma	TEDA
2016	Scrittore e assassino	ALTAN Ahmet	Son oyun	Barbara La Rosa Salim	E/O	
2016	Istanbul, Istanbul	SÖNMEZ Burhan	Istanbul, Istanbul	Anna Valerio	Nottetempo	TEDA
2016	Il vino dei giorni a venire : poesie 1971-2016	Tanyol Tugrul	Toplu Şiirler (1971-2015)	Nicola Verderame	Giuliano Landolfi	
2016	Vecchio giardino, vecchio amore /	ÖZLÜ Tezer	Eski Bahçe Eski Sevgi	Massimiliano Calvia	Mesogea	TEDA
2016	L'angelo rosso	GÜRSEL Nedim	Şeytan, melek ve komünist	Barbara La Rosa Salim	Ponte alle grazie	
2016	Nazim Hikmet	HIKMET Nazim		Giampiero Beltingeri, Fabrizio Beltrami, Francesco Boraldo	RCS /Corriere della Sera	
2016	Il Sultano di Bisanzio	ALTUN Selçuk	Bisanz Sultani	Barbara Gambaccini (ing)	Edizioni Clandestine	TEDA
2016	Giallo zafferano	ARAL İnci	Safran Sarı	Barbara Gambaccini (ing)	Edizioni Clandestine	TEDA
2017	Serenità	TANPINAR Ahmet Hamdi	Huzur	Fabio Salomoni	Einaudi	TEDA
2017	Lessico proibito d'amore	CENGİZ Gülsüm	Yasak Sevdâ Sözcükleri	Rosa Galli Pellegrini	Giovane Holden Edizioni	TEDA
2017	Il colore dell'oscurità	CENGİZ Metin	Şiir Seçkisi (Son-suzluk Çiseler Büyük Sularda & Dünyaya Kat-kımız Ebru Vurgusu)	Laura Garavaglia	LietoColle	TEDA

2017	Neppure il silenzio è più tuo	ERDOGAN Asli	Artık sessizlik bile senin değil	Giulia Ansaldo	Garzanti	
2017	Arrestati	DÜNDAR Can	Tutuklandık	Giulia Ansaldo	Nutrimenti	
2017	La donna dai capelli rossi	PAMUK Orhan	Kırmızı saçlı kadın	Barbara La Rosa Salim	Einaudi	
2017	Lo sfaccendato	ATILGAN Yusuf	Aylak Adam	Rosita D'Amora, Şemsa Gezgin	Jaca Book	
2017	Istanbul: i ricordi e la città	PAMUK Orhan	Resimli İstanbul hatıralar ve şehir	Şemsa Gezgin	Einaudi	
2017	Ritratto dell'atto di accusa come pornografia giudiziaria	ALTAN Ahmet	A portrait of the indictment as judicial porn.	Silvia Castoldi (ing)	E/O	
2017	Coricarsi e morire	AĞAOĞLU Adalet	Ölmeye yatmak	Fulvio Bertuccelli	L'asino d'oro	TEDA
2017	Lettere al gatto	BAYDAR Oya	Kedi Mektupları	Barbara Gambaccini (ing)	Edizioni Clandestine	TEDA
2017	Bianca come la neve	KIREMITÇİ Tuna	Dualar Kalıcıdır	Barbara Gambaccini (ing)	Edizioni Clandestine	TEDA
2017	La perdita di te	KOPAN Yekta	Bir De Baktım Yoksun	Barbara Gambaccini (ing)	Edizioni Clandestine	TEDA

AUTORI

Giulia ANSALDO, traduttrice, ha studiato lingua e letteratura turca e persiana all'Inalco (Institut National de Langues et Civilisations) di Parigi specializzandosi in traduzione editoriale con una tesi sui testi di Bejan Matur e Aslı Erdoğan. Traduce e fa scouting letterario dal turco, persiano e francese per diverse case editrici e riviste culturali italiane. Ha tradotto tra gli altri Grânâz Moussavi, Napoleone, Aslı Erdoğan, Bejan Matur, Hasan Ali Toptaş, Can Dündar. Collabora con il settimanale Internazionale. Collabora con diverse case editrici e riviste culturali italiane come traduttrice e scout letteraria dal turco, persiano e francese. Collabora con Internazionale.

Giampiero BELLINGERI, professore associato di Lingua e letteratura turca all'università Ca' Foscari di Venezia. I suoi filoni di ricerca sono: la letteratura d'espressione turca in Iran e Transcaucasia (XVI-XX sec.); i rapporti culturali turco-veneti nei secoli XV- XVIII; le relazioni letterarie turco-russe, nel Caucaso e nelle steppe centrasiatriche, in epoca zarista e sovietica; le indagini sui particolari testi letterari in turco ottomano presenti nelle biblioteche e negli archivi di Venezia; le descrizioni e le notizie dei e sui popoli turchi del Caucaso e dell'Asia Centrale nelle fonti venete posteriori a Marco Polo e fino alla caduta della Repubblica. Rientrano inoltre nei suoi interessi: le espressioni letterarie nelle diverse lingue turche (azerbaigiana, turkmena, d'Asia Centrale): Molla Penah Vaqif, Mahtumquli, Neva'i), e la letteratura turca moderna (Nedim, XVIII sec.) e contemporanea, della quale ha fra l'altro tradotto e fatto

conoscere in Italia autori quali Orhan Pamuk, Yahya Kemal, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Nâzım Hikmet, Mario Levi, Sunay Akın, C. S. Tarancı, Ahmet Altan, Oğuz Atay, Tezer Özlü.

Fulvio BERTUCCELLI, traduttore e professore a contratto di Lingua Turca all'Università di Firenze, nel 2013 ha conseguito il dottorato di ricerca "Turchia, Iran e Asia Centrale" de "L'Orientale" di Napoli con una tesi intitolata "Kemalismo e socialismo nella sinistra turca (1960-1971)". Nonostante i suoi interessi di ricerca nel campo della turcologia siano ampi, includendo storia e letteratura, sin dall'inizio dei suoi studi ha sempre nutrito un profondo interesse per la storia del pensiero politico dell'epoca tardo ottomana e della Turchia moderna. Presso l'Università di Firenze è membro dell'unità di ricerca LBC (Lessico dei Beni Culturali) che ha tra i suoi obiettivi la creazione di un dizionario multilingua del lessico dei beni culturali. Ha pubblicato saggi su riviste scientifiche e ha tradotto dal turco le opere di Hakan Günday e Adalet Ağaoğlu.

Lea NOCERA, ricercatrice, insegna Lingua e letteratura turca all'Università L'Orientale di Napoli dal 2007. Le sue ricerche si concentrano in particolare sulla storia sociale e culturale della Turchia contemporanea. Scrive regolarmente per diverse testate e collabora con RadioRai3. Ha tradotto *Orphée* di Nazlı Eray (*Orfeo*, Gremese, 2009) e *Temmuz Çocukları* (*Figli d'estate*, Magmata, 2017, con G. Ansaldo). Tra le sue pubblicazioni: *La Turchia contemporanea. Dalla repubblica kemalista al governo dell'Akp*, Carocci, 2011 e,

come coautrice, *#Gezipark. Coordinate di una rivolta* Alegre, 2013; ha curato i volumi *The Turkish Touch. Egemonia neo-ottomana e televisione turca in Medio Oriente*, Arab Media Report/Resetdoc, 2013; *L'impero mediatico di Fethullah Gülen*, Arab Media Report/Resetdoc, 2015.

Fabio SALOMONI, traduttore e docente di lingua italiana, insegna al dipartimento di lingue dell'Università Koç a Istanbul ed è dottorando in sociologia all'Università Masaryck di Brno. Si occupa di migrazioni, memory studies, religione e società, movimenti sociali. Ha tradotto dal turco all'italiano il *Kitab-i Dede Korkut* e i romanzi di Ahmet Hamdi Tanpınar (*L'istituto per la regolazione degli orologi, Serenità*). È autore di *Migrations, Borders and Boundaries: Post-Soviet Armenians and Azerbaijanis in Turkey*, Isis Press, 2016.

Ayşe SARAÇGİL, professoressa associata di Lingua e letteratura turca presso l'Università di Firenze. Nelle sue ricerche si occupa di questioni di genere, democrazia, nazionalismo e identità nazionale. Ha tradotto in italiano le opere di Latife Tekin e Füzûzan. Tra le sue pubblicazioni: *Il Maschio Camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Repubblica turca*, Bruno Mondadori, Milano 2001 e EAI Edizioni Accademiche Italiane, 2016; "Esilio, ibridazione, nazionalismo. L'esperienza poetica di Yahya Kemal e Nazim Hikmet". *Lea*, vol. 1, 2012, pp. 329-340; con A. Tarantino, "Costruire la nazione con la lingua e la letteratura: la Turchia e la Romania", *Romania Orientale*,

vol. XXV, 2012, pp. 205-245; “Da Latife Tekin a Orhan Pamuk. Migrazione interna, neoliberismo, nazione”, in Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità, memoria. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, FUP Collana Open Access Biblioteca di Studi di Filologia Moderna, 2017, pp. 68-77; “Essere ebrei in Turchia”, Anna Dolfi (a cura di) *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, Firenze University Press Firenze, 2017, pp. 391-402; “Concetti e pratiche di socialità nell’Impero ottomano in età moderna”, in a cura di R. Bizzocchi, *Storia dell’Europa e del Mediterraneo*, vol. XI. culture, religioni, saperi, Salerno, Roma, 2011, pp. 613–652; *Famiglia e società contemporanee nel mondo musulmano mediterraneo nell’Età contemporanea*. in, (a cura di) G. Corni, *Storia d’Europa e del Mediterraneo*, vol. XIII Salerno Roma, 2011, pp. 405-452.

INDICE	
INTRODUZIONE <i>Lea Nocera</i>	5
PARTE PRIMA	
Cenni sulla traduzione e sulla costruzione di una cultura letteraria in Turchia <i>Ayşe Saraçgil</i>	10
Tradurre a Venezia: note preliminari su acquisizioni, valutazioni, restituzioni della cultura ottomana in Laguna <i>Giampiero Bellingeri</i>	27
PARTE SECONDA	
ESPERIENZE DI TRADUZIONE	
Tradurre il mito kemalista: “Ankara” di Yakup Kadri Karaosmanoğlu <i>Fulvio Bertuccelli</i>	42
Tradurre Ahmet Hamdi Tanpınar <i>Fabio Salomoni</i>	54
Tradurre la migrazione. Menekşe Toprak <i>Lea Nocera</i>	69
Tradurre Hasan Ali Toptaş <i>Giulia Ansaldo</i>	83

APPENDICE

Le traduzioni letterarie dal turco all'italiano (1941-2017)	101
AUTORI	115

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017
L'Orientale Editrice s.a.s. – Napoli